عصر الرواية

مقال في النوع الادبي

الدكتور محسن جاسم الموسوي

عصـر الروايـة

مقـال في النـوع الادبي

الطبعة الاولى

منشورات مكتبة التحرير
بغداد - العراق ١٩٨٥

مطبعة الديواني - بغداد
هاتف : ٨٨٧٦١٩٧

عصر الرواية

مقال في النوع الادبي

الدكتور محسن جاسم الموسوي

توطئـــــة

تمثل هذه المادة بعضاً من محاضرات القيتها على طلبتي باللغة الانكليزية في سنوات مختلفة منذ عام ١٩٧٨ لكنها تكاملت بشكلها الحالي في برنامج (الرواية) المخصص للدراسات العليا حيث جرى التركيز على نظرية الرواية من خلال تطبيقات بيّنة في الأدب الانكليزي دون أن تهمل هذه التطبيقات وضع هذا الأدب بين الآداب العالمية الاخرى. بل اني أسبغت عليها عند اعدادها للطبع نزعة مقارنة توفر للدارس والقارئ فرصة ملاحظة نمو هذا النمط الأدبي وتنوعه من خلال الجمع بين التنظير والتطبيق في سياقات مختلفة ، لكنها أساسية في نشأة الرواية الغربية واتجاهاتها ولعلها اسئلة بعض المشاركين في ذلك البرنامج من بين طلبتي التي هيأت مختلف الاضافات والتعديلات فغالباً ما يثير السؤال عند المحاضر مسعى للتفسير لم يتفق عليه مدرسياً بعد بل كثيراً ما كان التفسير يأتي باحثا ومنقبا وكأنه مسعى جديد لاكتشاف قيمة الاعمال الروائية فالاعمال الرائعة لا تنغلق على نفسها ، بل تحيي مجادلات يتفق بشأنها بعض القراء والنقاد والباحثين ويختلف فيها آخرون وكثيراً ما نخفق في الاجابة والتفسير أو نأتي بأمر جديد يختلف عما جاء عند آخرين او يتفق معهم كما لابد من ان تستعاد بعض تفسيرات النقاد المعروفين الذين وضعوا تصوراتهم في اطار الموروث الثقافي

وسبل نموه الأساسية ومثل هذه العقول تبقى مؤثرة في الكتابات اللاحقة . بل غالبا ما تتكرر اصداء اقوالهم ورؤيتهم في كل ما يكتب عن الرواية العالمية وتاريخ الثقافة

ولا يمكن مثل هذه المتابعة التنظيرية لقضية الرواية واتجاهاتها ونقدها ان تظهر في مثل هذا التوحد دون مشاركة طلبتي المستمرة لا سيما في الدراسات العليا خلال السنوات الماضية اذ اخذهم الولع بالتنظير مأخذاً فأثاروا من الاسئلة ما وكان ان بدت بعض التعقيبات اجابات على مثل هذه الأسئلة وإذا كان الاتجاه العام في هذا الكتاب يميل نحو التنظير النقدي لا التفسير الأدبي فلأن التفسير بشكله المتفق عليه حول بعض النصوص الأدبية أصبح موفوراً لا يحتاج الى المزيد في التعليق عليه بينما ينفتح التنظير على هذا التفسير بحثا عن اضاءات جديدة تجعل النص أكثر جدوى للقارئ من جانب وأوثق علاقة بالتيارات الأساسية في الثقافة الأدبية من جانب آخر .

ولابد من ان يشعر القارئ عند متابعته لهذه الفصول ان هناك فرضيات اساسية قائمة تخص مفترق الطرق في الرواية الحديثة . والرواية الاوربية – الانكليزية تحديدا ومثل هذه الفرضيات لم تكتسب صفة قطعية بعد . وما

زالت قيد المناقشة منذ أكثر من عقدين. فهل ان العوالم الابداعية البارزة في العصر الحديث توقفت عند كونراد وجويس ومارلو وفرجينيا وولف وفورستر وفوكنر وغرين ولورنس ؟ وهل ان كتابات سارتر وكامو وسنو وأورول وفتزجيرالد وغيرهم مازالت محطات تتعامل مع (الآني) دون ان تغوص الى ذلك (العمق) الذي جعل من السابقين بمثل هذه القوة والحضور الابداعي المستمر في اذهان القراء والمتصل بسابقيهم من الكبار ؟ بل هل نمضي مع ديفد ديجز لنرى ان وولف ذاتها لم تقدم في أغلب نتاجاتها غير كتابات متميزة (صغيرة) تقل شأنا عن (الكبار) ؟

هذه الأسئلة وسواها ستجد بعض الاجابات عنها في دواخل الفصول كما سيواجه القارئ فرضيات اخرى تخص (الأطر) الأساسية التي تهم حركة الرواية على خلاف ما يجري في الثقافات العالمية غير الاوربية فالثقافة الاوربية مرت في سلسلة تكوينات لها اعرافها الاخلاقية و (أهميتها) وبقيت العلاقة بين هذه التكوينات والكاتب والقارئ أساسية وقائمة سلباً وايجابا اما الأزمات الفعلية التي تحيق بالكتابة فتتمثل بذلك السقوط المفاجئ في الفراغ فهنا يصاب الكتاب بالفزع وتبتدئ محنة العلاقة بالخارج مشحونة بقلق آني متطير في بعض الاحيان تظهر سماته في (التقنية)

والأداء والايحاء

ان البحث في مفترق الطرق سيبقى مشروعاً قائماً باستمرار ليس بخصوص الرواية الاوربية واتجاهات نقدها حسب بل بخصوص أطر الثقافات الاخرى اولاً وطبيعة العلاقة المتبادلة بين هذه جميعاً في نطاق (القرية الكونية) ثانياً لكن الشيء الذي يأمل هذا الجهد أن يحققه هو أن يفتح أمام القارئ قضية أخرى لا تخص الرواية وحدها بل تخص المعرفة الانسانية بصفتها كلاً فالتنظير النقدي هنا لا يرى الرواية جهداً أدبياً بحتاً بل هي تكوين معرفي كلي . يقود البحث فيه الى اهم مصادر المعرفة في الفلسفة والاقتصاد والتاريخ الخ بل ان المنهاج الاكاديمي لتدريس الرواية لا يمكن له ان يتحقق دون توجيه الدارس الى المصادر الاخرى التي تفسر اتجاهات الرواية واهتماماتها واشكالية الاساليب والبنى فيها

وهكذا تصبح قضية البحث في هذا الموضوع ملحة بصورة متزايدة . ليس بقصد التعرف على نظرية الادب الفنية وحدها بل بقصد معرفة هذا التلخيص المغري لطبيعة التكوين البشري ومشكلات نموه وتطوره فالرواية المعترف بها لم تعد مشروعا صغيراً ، كما أن دراستها الجادة ليست موضوعاً أدبياً منعزلاً

أما الجدل الأساس الذي تقود اليه ، أو تتفرع منه مختلف فصول هذا المقال . فهو روح العصر الذي تتفاعل معه الرواية فمنذ أن قال (آيان وات) بوجود الارتباط الفعلي بين المدينة والرواية ، كثرت الكتابات في هذا الموضوع لتثير جدلاً آخر بشأن الرواية بصفتها محركاً لروح العصر أيضاً بل أن ظهور الرواية ونموها وتغيرها المستمر حتّم على هذا المقال الا يتخذ عنواناً آخر غير (عصر الرواية) ، فهذا النوع الأدبي أثبت قدرة خاصة ليس في الظهور وحده . بل في القدرة على أن يكون في مقدمة الانواع الأدبية وأكثرها ذيوعاً واذا كان القرن الماضي قد أوجد اتجاهاته الاساسية في الكتابة السردية بانماطها واهتماماتها ، فإن عصرنا الحديث حتّم انفتاح الرواية على المتغيرات العلمية والمكتشفات العديدة ، وكذلك على وسائل الاتصال لتقيم علاقتها الوطيدة مع الرواية والقصة ولم تخل شاشة (التلفزيون) في العالم كله يوماً من عرض معدٍ عن قصة أو رواية، كما أن الاعداد المسرحي للقص أصبح من سمات البث الاذاعي اليومي . ومثل هذا الذيوع من جانب ، وروح الانقلاب المستمر في هذا النوع الادبي من جانب آخر يؤكدان حقيقة برزت منذ أكثر من قرنين ، تلك هي أن الرواية تقدر على أن تحمل نبض العصر نبض التغيير.

عن الهوامش والمتن

هناك اعتبارات معروفة عند وضع الهوامش اعتمدتها هذه الدراسات النقدية فالاحالة الى الهامش لا تتوخى تأشير الفكرة الموضوعة بين الاقواس حسب بل انها في بعض الحالات تروم تأكيد اتفاق او اختلاف في الرأي مع كاتب تناول هذه القضية او تلك وخصها بالملاحظة والشرح والتفسير لكن الاهم في هذا الموضوع هو مجموعة الاحالات المسهبة التي تكاد أن تصبح بعضا من المتن تمثل هذه الاحالات لازمة تروم تلخيص قضية أو فكرة او وصف ظاهرة أو عرض كتاب تمَ ذكره وتأشيره مرارا في المتن ولئلا يكون ذكره في جوهر الدراسة دخيلا غثا او عائقا بوجه الفكرة المطروحة للمناقشة والجدل يتم وضعه في الهوامش

وكان بعض النقاد والقراء يذكرون في معرض التعليق على كتابي ماريو براز (العذاب الرومانسي) و (البطل في أفول) أن هوامشه غالبا ما اضحت أكثر اسهابا ونفعا من المتن ولهذا فإن الامر متروك للقارئ في تقدير الأولوية بين المتن والملحق لكن هذه الكلمات لا تعني اكثر من دعوته لتفحص هذه الهوامش فلعلها كانت لازمة ومناسبة في مكان ، وطارئة ثقيلة في مكان آخر

الفصل الأول

دفق التفيير والنص

ألم تكتف بتعذيبك لي بزمنك اللعين ؟

بَكِت   في انتظار غودو

.اذا كان النقد الروائي قد اعتمد بعض النظريات الاساسية التي جاء بها لوسيان غولدمان ولوكاش وايان وات وبركونسي وفورستر والبيرس وديفد ديجز وكرمود ، ومؤخراً دوايت كلر ، الا ان الاتجاهات التطبيقية غالباً ما أثبتت تعددية في التفسير من شأنها أن تبعث اتجاهات أخرى في السياق التنظيري العام

فالتطبيقات يمكن أن تفصح عن بنى وانماط متكررة على صعيدي الشكل والمعتقد لم يأخذها التنظير النقدي جدياً من قبل ، لكنها مزية هذا القرن أن يكون ميالاً للمجادلة والتحليل وتكوين الرصيد (النقدي) — النظري والقاموسي — ازاء الرواية

فهذا النوع الادبي الذي بدأ فقيراً بين الانواع الأخرى لم يمتلك رصيده النقدي قبلاً ، بل انه وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر دفع بعض معلقي الصحافة والمجلات ، وفي احيان معدودة.بعض الكتاب المعترف بهم ، الى استعارة مفردات من قاموس نقد الشعر والمسرح لتطبيقها عند البحث فيه ودراسته والتعليق عليه وغالباً ما قاد نهج الدراسة التطبيقية الى استنتاجات ليست لصالحه لكنه مضى متنامياً باستمرار في علاقة وثيقة مع المجتمع ، رغم ان المبالغة في هذه العلاقة تتعارض مع واقع النتاجات الروائية اي ان التخريج الذي طرحه أيان وات بشأن ارتباط هذا النوع بقيم الطبقات الوسطى والذي كان قائماً أيضا في بعض الدراسات التي ظهرت في القرن التاسع عشر ليس دقيقاً اذ انه ركز على (التيار الواقعي) — وهو التيار الاساس في الرواية ، وأهمل ذلك الجانب الغامض من الحياة البشرية الذي لا يتحدد بزمان أو مكان لقد كانت روايات الرعب والهول المسماة الروايات القوطية مثلا خروجاً على التيار الرئيس وتفسيراته النقدية ! كما ان هذه الروايات لها رصيدها النقدي ليس عند (رسكو وباجت وجورج هنري لوس وديفد ماسن ، وبعدهم منظري القرن

العشرين ونقاده بل بين الجيل الأول من الرومنسيين الانكليز والفرنسيين . وبين لاحقيهم منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر
فهذا التيار المتسامي أو الجمالي، له قاموسه النقدي بصد كما ان له حصته في الاصطراع الدائم بين الخارج والداخل عند الانسان وبينه وبين محيطه ولهذا كان (متورن) في رواية (ملموث الجوال) التي ظهرت في بداية القرن الماضي يطرح الخارج مشحوناً بالأرواح وبدت خفيف الباعث على الرعب تماماً كما فعل (لوِسْ) في روايته (الراهب) أو كما فعلت السيدة رادكلف في رواياتها المشهورة ولم تكن هذِه الرؤية حدثاً اعتيادياً ، كما انها لم تكن ادراكاً للبعد الأخر . غير المنطقي في الحياة البشرية ، بل هي انبعاث للايمان بالحياة العضوية أي التي تتوحد فيها الروح بالجسد على مختلف الاصعدة والمستويات اليست هذه بعضاً من معتقد سائد بوحدة الوجود ؟ بل هل يمكن ان تبصر نقدياً بمعزل عن قول كوليرج في تفسيره لواحدة من الحكايات التي أحبها في الليالي العربية (الف ليلة وليلة) التي تخص الجني الذي ظهر للتاجر في وسط الصحراء متهماً اياه باطفاء عين ولده؟ استغرب التاجر ذلك أول الأمر لكنه سرعان ما أقر حق الجن في المطالبة بانزال العقوبة به راجياً اياه السماح له بالعودة الى اهله وذويه لتسديد بعض ديونه والتزاماته ففي كون يختلط فيه الروح بالجسد ، المادي بالروحي لا يجوز للمرء أن يتصرف كما يشاء ويرمي ما بيده حواليه وكأن المحيط خلا مما هو غير مرئي أي ان ذلك الاتجاه يقع في سياق فلسفي لسنا مقطوعين عنه بل قام في ادبنا قبل ذلك بقرون . كما انه من الجانب النقدي أوجد قاموسه الفلسفي في ملاحظات نقدية لكوليرج وكانت ، ثم كارلايل وراسكن الخ قبل أن يتناوله جيل آخر من الشعراء بطريقة مختلفة خالطين بين القدسي والدنيوي . وقبل ان يأتي تودوروف ومنظرو الحكاية ليبنوا قاموسهم النقدي في ضوء الاعتراف بالعجائبي على انه أحد

العناصر الأساسية في تشكيل الفن القصصي وبنائه وحيويته لكن هذه الكتابة لا يقدر لها الظهور والاستمرار لوكانت تخلو من قدر من «الايمان» أو «المعتقد» الذي ينشدّ اليه الكاتب والقارئ بل ان هذا الايمان بالجانب غير المرئي من الحياة يشكل أحد الأطر التي تتحرك فيها الرواية في بحثها عن (معنى) وعن (اهمية) لهذا الوجود

ورغم اشتداد النزعة الواقعية ممزوجة بتفسير كومت الوضعي للقوانين الطبيعية المسيرة للمجرى البشري والتي لا يقدر الفرد على تغييرها الا ان روح الايمان أصبحت بمثابة «الاخلاق الغامضة» التي يتخوف منها عقلانيو القرن التاسع عشر وتعقليوه هذه «الاخلاق» التي قدرت على تحويل أحد ابرز الوجوه الثقافية. نيومان . ليهجر الكنيسة الانكليزية ويودع قلبه لدى الكنيسة الكاثوليكية معلنا انه لا يستطيع الا ان يرضخ لكل ما هو سري وغامض دون مجادلة او مناقشة

والذي يعنينا في التنظير النقدي للرواية هو ان (اطار الايمان) أو المعتقد قد يكون ماورائياً كما قد يكون مادياً هكذا كان واقع رواية القرن التاسع عشر في اغلب سماتها البارزة اذ سرعان ما اصبح المال والجنس والمكانة الاجتماعية بمثابة القيم الجديدة التي يحتكم اليها الروائي والقارئ بشكل او بآخر وهي لهذا السبب شكلت «اطاراً معتقدياً» ينشد اليه شخوص الروايات ويتعاملون معه على انه بديل دواخلهم فما الذي يدفع مدام بوفاري الى ما اقدمت عليه ؟ وماذا يحدو بشخوص بلزاك وستندال وثاكري الى التمسك بكل فعل يومي في احداث متعاقبة تكوّن حياتهم ومصيرهم ؟ وحتى قساوسة ترولوب وكهنته تعاملوا مع الحياة الفعلية تعاملاً محترفا يعتمد مبادئ الربح والخسارة في عالم مادي ورغم ان «شحنة» اخلاقية تتخلل كافة هذه الكتابات وتتأكد باستمرار عند جورج اليوت ودكنز وتولستوي ودستوفسكي الا ان حركة الشخوص مرهونة في هذه الروايات بطبيعة

الجذب المستمر الذي يتشكل في العالم المادي وسمته صعبة في عالم القيم البورجوازية السائدة ، اي المادة والجنس والاعتبار ورغم ... روائي غالباً ما يدين هذه ، الا انه لا يستطيع ان ينجز مهمة صنع عومه دون هذا الانشداد ولافترق بين الشخوص والواقع هذه الاطر هي التي يحتكم اليها البناء التقليدي كما انها هي التي تتيح قبول الزمن التاريخي الذي يعتمد تعاقب الاحداث متوالية على اساس انها «نقاط» لا تكوّن وحدة لذاتها وقبول الزمن بهذه الصورة يعني ضمناً التسليم بانسجام دواخل الشخوص مع الخارج وتطابق (النمو الاخلاقي والذهني) كما يقترح ديفد ديجز ومثل هذا التسليم يقلل تعددية النظرة . ويؤكد النزوع نحو التحليل لا التلميح أما «الاهمية» التي بحث عنها روائيو القرن العشرين في معنى الوجود والعدم فانها لا تعني «ماديي القرن التاسع عشر» كما تسميهم فرجينيا وولف تمييزاً لهم عن (روحانيي) هذا القرن

يقول ديفد ديجز في تفسيره لركون روائيي القرن الماضي لاطار القيم البورجوازية

«ان الروائي الانكليزي الاسبق ينتقي الاشياء المهمة في سلوك شخوصه حسب مبدأ متفق عليه عامة . بعضه هو حقيقة ان ما هو مهم في الاحداث البشرية يتضح في فعل او عذاب واضح عام أو عاطفة لها علاقة بالمكانة والثروة» (١)

ويعتمد ديجز على رأي فرجينيا وولف في تفسير تماسك عوالم الرواية قبل القرن العشرين

«اذ تصبح انطباعاتك مقبولة لدى الاخرين عندما

---

(١) The Novel and the Modern World (Chicago: Chicago Univ. Press, rpr. 1970), p. 4.

تكون انت والجمهور قد قبلتم تلقائيا تشريعاً مشتركاً للواقع ص ١٩٤»

لكن التفسير المذكور يعوّل على الاتجاه الاساس ، اي على التيار الواقعي بتنويعاته المختلفة وافاداته من المعارف الحديثة انذاك فمشروع القيم المادية لم ينفرط بعد . بل كان يتعزز باستمرار لغاية نهاية القرن الماضي بينما كانت (القيم الغامضة) تشكل نبضاً خفياً لعالم اخلاقي مختلف تسكنه القلة مقارنة بعالم القيم البورجوازية السائد وكان العالم الاخير هو الذي يعتمد خطة مشتركة بين القارئ والمؤلف والجمهور تحتكم الى قناعات أساسية ، تتنوع المداخل اليها حسب وجهات نظر الروائي كما سيتبين لاحقاً وعند هذه الحدود يبدو القول التالي لفرجينيا وولف مفيداً في تلمس أحد مفترقات الطرق في الرواية

«ان الاعتقاد بأن انطباعاتك تناسب الاخرين يعني تحررك من حجر الشخصية وقيودها ان تكون حراً ، كما كان سكوت . يعني ان تكتشف كل عالم المغامرة والرومانس بهمة كتلك التي ما تزال تبقينا مسحورين وهذه هي الخطوة الاولى في تلك المسيرة الغامضة التي برعت فيها جين اوستن فمتى ما تم اصطفاء القليل من التجربة ، وتم الايمان به ، والخلاص منه خارج الذات . ليوضع بدقة في مكان ، تكون (اوستن) حرة بعد ذلك في جعله داخل ذلك الافصاح الكامل الذي هو الادب

ولهذا نُبْتَلى بمعاصرينا لانهم توقفوا عن الايمان ، فأكثرهم أخلاصا سيخبرنا فقط عما يحصل له انهم يعجزون عن صنع عالم لانهم لم يتحرروا من الاخرين ص١٩٤»

ان انسجام الذات مع الخارج يوجد نمطاً من الايمان يمكن الركون اليه

هذا ما تخلص اليه وولف ، وهو ما لم يتحقق في القرن العشرين

ورغم طبيعة الحركة السريعة في احداث القرن الماضي ومكتشفاته الا ان هذه التغيرات كانت تؤكد في جانبها الاخر طبيعة العصر الاساسية اي الطبيعة المادية التي افصحت عن نفسها في ميداني الرواية والنثر العام

فالرواية في جلها أقامت علاقتها الوثيقة مع الواقع ، بل أن مجادلتنا لابد أن تقودنا الى الاعتراف بأنها كانت في نشأتها ومراحل نموها الأساس مرهونة ومقيدة بالزمن ببعده التسلسلي - التاريخي !

حتى اننا لابد ان نقر ما ذهب اليه أيان وات في أن الرواية في نشأتها كانت اعلاناً عن تغير المجتمع ورؤيته وتقاليده

فالانماط والقيم الاساسية التي احتكم اليها (الادب الكلاسي) والاتباعية الجديدة في نهاية القرن السابع عشر تعني ضمناً الخلود الى الثوابت والأعراف ، وهذه الثوابت تعني أيضاً الغاءً للزمن التعاقبي فالأدب الرفيع يستند الى قيم أساسية لا يحتاج الكاتب الى غير وضعها تحت تسمية ما يفضل أن تكون هي الأخرى «كنايات». ولم تمت هذه النظرة في القرن الثامن عشر كما تشير أية قراءة لفولتير أو لجونسن فالقاريء يعرف (كاندد) ، ومعناه ، كما يعرف (راسيلاس) ومغزى وجوده فالفرد لا يعني شيئاً بعد أمام هذه الثوابت والمعاني الأساسية التي عبرت عن نفسها في أفواه «أنماط» روائية يعوزها البناء والوصف الشخصي ، ناهيك عن العمق النفسي للسلوك لكن المجتمع المديني أخذ يشهد حركة مختلفة بين الكتل و الأفراد ، وأصبحت العادات الشخصية و الأخلاق والمشكلات الأجتماعية بارزة

وظهر الأفراد في حركة أخرى يتوزعون بموجبها حسب اهتماماتهم واختصاصاتهم كما أن تجربتهم ليست نمطاً متجانساً أو ثابتاً هكذا جاءت الرواية الأجتماعية على هامش اعتراف (سوفت) باستحالة سيادة الرؤية الملحمية في عالم أنقلب منذ (النهضة) ليشهد حالة أخرى تسخر من كل ما

هو (ملحمي)

لكن الأقتران بالتغير يعني اعترافاً بالأندحار: فالزمن هو السيد الذي يعجز البشر أمامه ولابد للرواية أن تعد العدة في هذا السياق واذا كان الشعراء قد أوجدوا علاقة أخرى مع الكون . فإن الروائي أثبت اعترافه بالتغير في تنويعات مختلفة جعلت بعض النقاد المحدثين يطلقون على هذا النوع تسمية (النوع المتغير) هكذا خصه كاتب شاب انذاك هو (الان كندي) بكتاب عنوانه (الذات المتغيرة) باحثاً في حيثيات التنظير الأرسطي عن أسس يعتمدها في مجموعة تطبيقات تجادلت معه بشأنها عندما كنت في جامعة دالهوزي

لكن الروائيين سبقوا النقاد، اذ كان الذهن الغني لشارلز دكنز يزخر بالغريب والمألوف . ويضج بطاقة غريبة وايمان عميق وبأسى شديد وحلاوة روح فكهة فالذين لم يعترفوا بالتغير يضطرون الى خلق عالم خاص من الوهم يخنقون فيه الساعة عند اللحظة التي توجت آمالهم الدنيوية في يوم ما هكذا كانت ساعة الانسة هافشام تجميداً ذاتياً للزمن الذي مضى مختلفاً غير عابئ إنه الزمن المتغير الذي يجعل (بب) في رواية دكنز الرائعة (الآمال الكبيرة) يتعالى على الاخرين لا لسبب غير الغنى المادي الذي عمه بالرخاء فجأة بل انها المفارقة الساخرة التي أعتمدتها الرواية التي تعيننا على استيعاب علاقة الروائي بالزمن والمجتمع فـ (بب) يتعالى على رب نعمته ، ماكوج ذلك السجين الطريد الذي ساعده بب عندما كان طفلاً قبل أن يعرف سر المال الذي آل إليه فالمال الذي أصبح (روح) المجتمع المادي وأساس أخلاقياته قد يأتي من مصادر مختلفة ليست أكثر نبلاً من ماكوج الذي تجاوز ماضيه بالعيش من أجل قضية . هي أسعاد (بب) وتحدي المجتمع وقيمه لاثبات أنه يقدر على خلق (متنفذٍ اجتماعي) شأن الذين يمسكون دفة الحياة في مجتمع الوفرة أي إن ماكوج اعتمد قوانين الطبقة

الوسطى وقيم الكنيسة البروتستانتيه بشأن السعي عمن بجمع المال وليدحض في آن واحد القوانين المظهرية المؤمنة بالأصل حد والندم التي أخذت بالانحسار أمام قيم بديلة بعضها مزيف ومظهري يص

لكن ما كوج أنتصر على المجتمع وعلى الزمن التاريخي بيم كان نسيج العنكبوت المنتشر في غرفة الانسة هافشام اعلانا عن نتصر هذا الزمن الذي حرصت الانسة هافشام على الأنتقام منه في شخصية ستيلا دون طائل

وستكون العلاقة مع هذا الزمن وثيقة طيلة القرن التاسع عشر؟ حيث تتجه الفلسفة اساسا وجهة وضعية ونفعية في آن واحد . وتصبح قيمة الفعل أساسية في الحركة الكلية للمجتمع الأوربي فعدا جانبه الحياتي يصبح الفعل الانساني حلقة في (سلسله الوجود) فلكل فعل سبب و نتيجة وهكذا يظهر ليعري شخوص جورج اليوت في «مدل مارج» كما سيظهر «هيثكلف» ليحقق أنتقامه في «مرتفعات وذرنغ» بينما كانت روايات «بلزاك» تقرن الزمن بالنزوع الفرداني الطاغي في ملاحقة القوة والمال والمرأة

فالزمن هنا يكتسب بعده النفعي ويصبح سلماً للصعود . يتسابق عليه أفراد بلزاك شأن بيكي شارب عند ثاكري

والزمن في مثل هذه الحالة ليس زمناً مقدساً ، فهو شاخص في الذهن على أنه المطرقة الدائمة للتذكير بالقيم المادية السائدة التي كان بعض الكتاب شأن فلوبير ودكنز يسخرون منها بينما كان مردث يبصر الزمن على أنه حركة دائرية تستعاد فيها المواصفات الثابتة للبشرية شأن تلك الأنانية الطاغية التي حلت في (ولبي) . وجعلته يرى نفسه ثابتاً زمناً ومكاناً تحيط به الأجرام . وترعاه أنه ينغلق ازاء الزمان والمكان أنغلاقا كليا لا يتحقق فيه الأتصال والتواصل

هنا يعود مردث بالملهاة الى جذورها في توخيها لكل ما هو ثابت مهما أفرز الكاتب فيه من معانٍ مستجدة تنطلق من عالم اليوم

ولعل نزعة التأصيل الانساني هذه للفعل البشري وللمشاعر البشرية هي التي تتجاوز (الزمن) بمعناه التعاقبي المحسوب بالدقائق والساعات في نمو متلاحق متصل

فلم يكن هاردي وحده الذي أنتق (هنجرد) و (تس) و (جود) في رواياته لكي يؤكد السمة المأساوية للوجود اذ بدا الصراع بين الافراد و طبقات والاطراف الدولية والقومية في منظوره بعضاً من صراع عام غير متكافئ ؛ هو صراع الانسان ازاء قوة أعتى منه غير عابئة بوجوده . فإذ عدت الداروينية الانسان الى حلقات متصلة في زمن متدرج نامٍ كان مثال هاردي يصابون بالهول ازاء هذه الحتمية التاريخية . وتتكون في رواياتهم رؤية أخرى تعترف بهذه الحتمية من جانب وتلغيها من جانب أخر من خلال الاحتكام الى مبادئ المأساة الاغريقية في صراع الانسان مع القدر فشخوص هاردي يعانون من ضعف ما لكنه ذلك الضعف الذي يمنح شخوصهم بعضاً من البهاء والحيوية . ويجعل حياتهم ذات قيمة واضحة تتأكد من خلال صراعهم مع تلك الارادة الغامضة التي تدفع بهم الى المزيد من الاخطاء والعثرات

وستتكرر نزعة العودة الى الاصول الانسانية متوحدة مع التجربة المثيرة للذهن المبدع ثانية عند همنغوي وغيره فالعودة تلغي ذلك الزمن ، وتجعل من هذه الاصول أساساً تتوقف عنده حركة الساعة ويتجمد عنده الوقت ، ليكوّن رؤية فلسفية . أو زمناً آخر تلتقي فيه البشرية بمعزل عن التفاصيل اليومية التي أغرقت الرواية في لحظات انبهارها بالتوسع المديني فهذا بحار همنغوي يبتدئ همه بعدما حال النحس بينه وبين الصيد مدة ٨٤ يوماً وقرر ان يبتدئ الرحلة في عرض البحر وبدل ان تتحول هذه الرحلة عند همنغوي الى نمط من المغامرة والتحدي ، توحدت في ذهنه مع الاساس الاسطوري للرحلات . وأصبح سانتياغو تكراراً ليولسيس ، يمتلك الحلم

ليشحن مسيرة الواقع وتدفعه الارادة لتأكيد نفسه بعيداً عن الثمار المادية فالارادة تلغي الوقت . شأنها في ذلك شأن الحلم وهذا لم يكن سانتياغو يحلم بالمنزل و المرأة تماماً كما كان يوليسيس ولم يكن يطمح الى العوده غانماً بل كان همه تأكيد ارادته أمام ذاته اولاً وأمام الاخرين ثانياً فالفعل الانساني يكتسب أهميته الدائمة من خلال معناه ومغزاه ، وليس من خلال ثماره المرهونة بالزمن المادي

وستكون المعارف دافعاً آخر للروائي للركون الى (الذهن) والتخلي عن الخارج . فما كان مستحوذاً على انتباه بلزاك وتولستوي ودكنز من تفصيل خارجي يحيط بالشخوص وافعالهم كان مبرراً في حينه رغم ان ميلفل رأى الرمز (الاسطوري) والديني أقدر على تمثيل الواقع ومشكلات الصراع الاساسية لكن اتجاه ميلفل وحيد وعميق شأنه شأن ذلك الحجر الذي القى به (ادغار الان بو) في بركة الواقعية العقلانية الراكدة وهو يختزل حاضر عائلة أشر بماضيها . وينقل الحدث كله الى خانة الحلم والهوس دون أن يغلق بوجه المراقب نافذة الواقع وعندما سادت المذاهب الوضعية . والحتمية التاريخية . كان لابد للروائي من معاينة واقعه بتفاصيله ومعايشة هذا الواقع مادام يتسبب في الفعل والنتيجة ضمن القياس الحتمي فالحبل الذي يتدلى مصادفة في (اولفر توست) سيكون هو حبل «المشنقة» الذي يلتف أيضاً على رقبة (بل سايكز) ، لكنها الصدفة التي تخدم حتمية اخرى تقترن بمنظور المجتمع للعدالة

أما ازدياد المعرفة من جانب . والاحساس الطاغي بعزلة الفنان من جانب آخر فقد قادا الى تلك المساحة المهمومة من الذهن البشري التي تجتمع فيها في لحظة واحدة مجموعة من الاحاسيس والتجارب تنفتح فيها العين الداخلية لاقظة وواعية مسجلة ومتأملة لحظة اطلقت عليها فرجينيا وولف (اللحظة المسحورة) بينما لم يعد الفعل وحده محركاً للزمن الروائي ،

عندما وجد الفنان نفسه أمام تغيرات هائلة ادهشته واربكته ، وجعلته شبيهاً بسبتمس وارن سمث الذي عاد من أهوال الحرب الكونية في رواية (السيدة دلوي) فممارسة الفعل الاعتيادي اليومي لاتعيد اليه الانسجام مع العالم الخارجي ، شأنه في ذلك شأن الروائيين أنفسهم الذين انفرط عندهم الحس بالانسجام ، واخذوا يبحثون مجدداً عن (معنى) وقيمة للوجود ، كما بحثوا في اشكال تقدر على احتواء :

«حس شخصي بالمعتقد يغري القارئ عند القراءة عبر اعتماد وسائل الشعر الغنائي وبناء نمط من الحوادث المشحونة بالرمزية و احلام اليقظة موضوعة في نثر لتلميحاته وضغوطه الايقاعية القدرة في أن تعيد الى القارئ المجرب الحس بالاهمية التي تنبعث منها رؤية المؤلف»

- كما يقول ديفد ديجز (ص ٥)

ولعل التلميح الى اقوال فورستر ولورنس ولوكاش بشأن صدمة «الروائي» أولاً ، ومعنى الزمن والنص ثانياً ، يمكن ان يقربنا الى ما نحن بصدده

فالتغيير الذي اعقب الصدام الكوني وعاصره ، والذي اذهل «وارن سمث» في «السيدة دلوي» ودفعه الى الجنون والانتحار اصبح مرادفاً للرعب . انه الرعب الذي بلغه كيرتس في (قلب الظلام) ، وهو ذلك الحس الغامض الذي يكتنف (الغابة) رمز النفس المأزومة في تلك الرواية كما انه هو الضباب الذي يغلف لندن ويتوزع في شوارعها وهو نفسه الذي يدفع الكتّاب الى البحث عن معنى ، أو عن (اهمية)؛ليس في العالم الخارجي ، بل في عوالمهم الذاتية مادامت مرتكزات العلاقة مع الخارج قد نالها مانالها في ظل الحروب والتغيرات و الاكتشافات كانت تلك الصدمة اساسية في التكوين الذهني الاوربي .

اذ مهما بدت السنوات السابقة غارقة في «الانحطاط» لا محضة استراحة يحن اليها الروائي الأسبق يقول الروائي اي ام فورستر في تعبيره عن هذا الحنين مشدوداً الى رواية هوزمان (أغبوز)

انه كتاب تلك المرحلة المباركة الذي اتذكره احسن من سواه انه متنفس عالم عاش من أجل احاسيسه متجاهلاً الارادة انه عالم (شخصية الرواية) Des. Esseintes . هل كانت مرحلة منحطة ؟ نعم والحمد لله نعم فقد كان هو ثانية آنذاك مخلوقاً بشريا يمتلك الوقت ليشعر ويجرب مشاعره . ليتذوق ويشم ويرتب كتبه ويعد الزهور . ويكون انانياً وكما هو[2]

فالتدفق والتغير المتصل افقداه الحس بأهمية الحياة الجديدة . او جدواها بينما كانت «صدمة» المدينة في ظل التغيير هي الأخرى عنيفة تثير في الذهن الابداعي مقارنة دائمة بينها وبين المهول والمرعب والقذر فهي مدينة كونراد و اليوت . والتي يصفها لورنس في Kangaroo

انتهى العالم القديم في ١٩١٥ وانهارت روح لندن القديمة في شتاء ١٩١٥ - ١٩١٦ اندثرت المدينة ، بشكل ما ، لم تعد قلب العالم ، واصبحت دوامة العواطف المحطمة ، والغرائز الجنسية والآمال والمخاوف و الرعب[3]

وترددت المفردة الأخيرة في أكثر من مكان ، على لسان كيرتس في

---

(٢) Cited in G.H. Bantock, (The Social and Intellectual Background), Penguin Book of English Literature, The Modern Age, ed. Boris Ford (Penguin, rpt. 1964), p.21.

(٣) Ibid., P., (Cited).

(قلب الظلام) . وفي (الارض الخراب) لاليوت فمنذ بودلير (ازهار الشر) بدت المدينة الصناعية غولاً مرعباً (بأذرع ميتة) لدرجة ان باحثاً فرنسياً في هذا الموضوع هو (موريس ليلانو) أطلق عليها تسمية (المدينة الصحراء) ، ثم اسماها (مقابر التوازن) ، فهي تبدو في أغلب الشعر موطن «الوحدة ، الوحدة السوداء المرعبة لانسان العصر الضائع بين الجمهور»

هكذا خصها أدوار غاييد في مقالة بعنوان (المدينة في شعر زماننا) عرض فيها لأقوال بودلير واليوت و وولت ويتمان ومايكوفسكي ورومان رولان وفيرهارن و جول رومان فدالة المدينة في الشعر دالة، لا شعرية ، فهي الوحل والضباب والرتابة والآلية واذرع الحديد ، وكتل الاسمنت والحيوانات العارية والواجهات الفاغرة الخ لكنها لم تكن كذلك في لغة اندريه بريتون وصحبه البسورياليين فهم يرون فيها علامة حب لم يبلغه اولئك الذين شعروا بالدوار في زحمة المدينة وضجيجها ولاانسانيتها. لكن الشيء الذي لا بد منه هو ذلك الاقرار الذي توصل اليه غاييد في مقالته آنفة الذكر فهو يخلص الى ان الناس يستجيبون الى نزعة الهجائين والمتألمين ؛ ف‍ (الشعراء الذين يغنون المدينة على هذا اللحن الحزين واليائس لهم حظ أكبر في التأثير على الناس»[4] كما ترددت مفردات أخرى لها علاقة بالشكل الذي ستفرضه الرؤية الجديدة للواقع المتغير باستمرار هكذا كانت كلمة (هالة) و (نير) و (شعلة) و (شفاف) ترد باستمرار في كتابات وولف وجويس بصحبة الكلمات الدالة والرموز المختلفة ليعرب هذا القاموس ضمناً عن طرائق

---

(٤) ظهرت مقالتا موريس ليلانو (المدينة الصحراء) وادوارد غاييد (المدينة في شعر زماننا) في الانسان والمدينة في العالم المعاصر. تعريب كمال خوري عن الفرنسية (دمشق مطبعة وزارة الثقافة ١٩٧٧) الصفحات المؤشرة هي ٢٠٩ ٢٣٢

التجاوب مع المتغيرات ويطرح ديفد ديجز ثلاثة اسباب للافتراق عن الرؤية التقليدية . كلها تتضمن احساساً مختلفاً بالزمن ١) تحطم الحس العام بالاهمية . .الذي تحدثت عنه فرجينيا وولف قبلاً واصفة اياه بالتخطيط أو التشريع المشترك بين الكاتب والجمهور الذي يستند الى مجموعة مقبولات واعراف ورغم ان التخريج الذي استند اليه ديجز يمتلك قدراً من الصحة . كما تبدّى من ملاحظات فورستر ولورنس ، الا ان واقع الحال يؤشر الاتجاهات الشاذة المختلفة في هذه العلاقة وهي اتجاهات تأكدت عند عدد من كتاب القرن الماضي الذين تجاوزوا التسلسلية التاريخية ، بما يجعل التعميم المذكور بحاجة الى التعديل

فالرؤية القريبة الى (الرومانس) في البنية تطرح بعداً آخر للعلاقة بين الزمان وحركة المجتمع ؛ اذ كانت شارلوت برونتي مثلاً تستجيب للمجتمع وتطرح فكرة بطلتها جين اير ، الفتاة المتمردة الساعية الى بناء ذاتها وكيانها في مجتمع قاس

لكنها سرعان ما أرادت الانتقام من المجتمع عبر الاتيان ببطل من قصص الفروسية والرومانس . يستجيب للانوثة ويعترف بدهاء المرأة هكذا كان روجستر الذي لا يمكن ان يبدو طبيعياً بين رجال الطبقة الوسطى انذاك فالزوج أو الحبيب هو المسيطر على المربية عادة ؛ فكيف به وهو يعترف لجين اير بالسيادة ؟ وتخاذلت الكاتبة دون وعي لتعرضه الى حادث يفقد فيه يده وبصره وكان لابد لمثل هذا الموقف من أن يحيله ضعيفاً يحتاج الى تلك الفتاة العصامية الذكية

لقد كانت (الفرويديه) نافعة قبل ظهور فرويد في تكوين مثل هذه الرؤية ، لكنها رؤية لابد منها في مواجهة القيم والزمن

لقد اخذ الروائيون من كارلايل نزوعه للاتيان برموز تلغي الزمن التعاقبي أو تؤكد حركته التاريخية ، هكذا كانت شجرته (اغدرزيل) التي تضرب

جذورها في الماضي واغصانها في السماء ، بينما كان رماد العنقاء ايذاناً بالولادة الجديدة واذا كانت الرؤى والاحلام وسيلة الشعراء لتجاوز الزمن المادي ، فإن الرواية قبل القرن العشرين وقعت في حيرة خاصة تأكدت بذلك السعي الذي أبداه بتلر للافادة من سبندر و دارون وهكسلي ووليم جيمز مختزلاً تحولات (ارنست بونتفكس) في لحظات تتحقق فيها العودة الى الماضي الانبل ، والاكثر نقاءاً ، متيحاً للفنان – الروائي نفسه – الانتقام من (القيم المادية البورجوازية) التي اثقلته وأرادت تحويلهُ الى هامش لحياتها العامة بينما كان (مورس) في روايته (اخبار من لامكان) يلغي المكان اصلاً ، ليقيم في فردوس شاخص في ذهنه مداه المستقبل لكنه أيضاً افترق عن الرؤية الواقعية ، وبدا شخوصه مجموعة من (الانماط) و (المواقف) التي لاتغيظ جونسن أو غيره من اتباعيي القرن الثامن عشر ، لو قدر لهم ايضا تحقيق طفرة في الزمن لمتابعة كتابات لاحقيهم هكذا كان (الرومانسي – الثوري) يتصافح مع الاتباعيين الجدد في قضايا معينة انتقاماً من تلك السربلة الثقيلة التي فرضتها البورجوازية على الادب بل لابد من ذكر تلك الشحنة العالية التي تجاوزت الاتباعيين الجدد مرة والى الابد لتعيد (الاسطورة) الى (الريف) وتبعث الحياة جديدة نابضة في فتيات وفتيان ورجال ، تلك الشحنة هي التي ميزت كتابات هاردي فأماكنه تختزل رمزاً الثوابت البشرية ، وتعيد عقدة ذلك الصراع البشري مع الاقدار بعدما حولته (الواقعية) الى مجموعة صراعات اجتماعية (منزلية أو اقتصادية الخ) فلماذا يندحر هنجارد ؟ ان الخطأ المأساوي قد يتأتى من لحظة انفعال أو خطيئة صغيرة ، لكنه متى ما تصافح مع الاقدار يقود الى سلسلة من الويلات التي تنتهي بالشخصية الواضحة ، صاحبة الموقف والقضية ، الى الدمار . وكان انهيار هنجارد مأساوياً كذلك شأن تس وجود . الخ

ي ان الروائي الذي تعامل مع الواقع وطرح مشكلات الريف والمدينة ،

وطبيعة السوق تمكن ايضا من ... يكون هامشا بورجوازياً متجاوزا في لحظات التكثيف و ... قعي والاسطوري حدود الزمن التاريخي

٢) اما السبب الأخر الذي يطرحه ديجز فهو مفهوم الزمن على انه (تدفق مستمر) وليس مجموعة احداث أو نقاط متفرقة ويعيد ديجز هذا المفهوم الى كل من هنري برغسن ووليم جيمز . بما يعني تواصل الوعي واستمراريته . وبما يتيح للتلميح الابداعي حركة حرة ممتدة في ماضي التجربة وحاضرها

واذا كان المفهوم قد تطور في (تيار الوعي) المعروف . الا انه من الناحية المضمونية قام في كتابات بتلر التي تأثرت كثيراً بتنظير هكسلي ودارون أي أن (بتلر) طرح امتداد الوعي وتجاوز الزمن التاريخي في روايته (ايرون) و(ارنست بونتفكس)، وهو أمر لم يعرض له ديجز لكن ديجز يعتمد على اجتهادات فرجينيا وولف التي رأت هذا (الوعي) مجسداً نصاً وروحاً عند ممثل الروحانيين،أي جيمز جويس تقول في مقالتها عن (الرواية الحديثة) المنشورة في عام ١٩١٩

« على خلاف الروائيين الذي نطلق عليهم ماديين . فإن جيمز جويس معني بالكشف عن الومضات المتقطعة للوهج الداخلي الذي يطلق اشاراته عبر الذهن ولكي يبقي عليها يهمل بشجاعة كاملة كل ما يبدو عرضياً سواء كان احتمالاً أو تماسكاً أو أياً من هذه العلامات الدالة التي ساعدت الأجيال،في اسناد مخيلة القارىء كلما أريد منه تصور ما لا بمقدوره رؤيته أو لمسه»

و (الومضات المتقطعة للوهج الداخلي) . تختلف كثيراً عن (اللحظات السحرية) عند فرجينيا وولف ، وهي ذاتها التي تلمح الى (الدفق المتغير) حيث يتبادل الشخوص والزمن مواقعهم في تكوين البناء الهيكلي للرواية ،

فيتداخل الفعل بالتفصيل ، والرأي بالتأمل ، لتتأكد البنية في مسار آخر لا يعتمد هيكل الحدث المادي ، أو الترتيب التعاقبي ، بل يقوم على رؤية تزداد كثافة ومعنى من خلال هذه الومضات المتقطعة أولاً لكنها الومضات المستندة اساساً الى عمق آخر في الوعي وهكذا كانت الرواية عند وولف وجويس تعتمد بعض الزمن التاريخي لتحيله ثانية الى مجموعة تجارب واستجابات ، واحدة تقيم فوق الأخرى ، متصلة بها أو مانحة أياها معنى جديداً ، أو لاغية اشكاليتها في لحظة توهج تمنح الذات تحررها من جانب وتعيد صياغة التجربة كلياً من جانب آخر وقد تتأتى لحظة التوهج عند جويس مثلاً من معاينة نقطة ماء ترشح من اناء ، أو من مراقبة فتاة كالطير ، أو من صوت ينادي من حيث لايدري فمجموعة الاشراقات التي تتأكد في هذه اللحظات تنمي التجربة وتضيف اليها دون الحاجة الى الحدث المتسلسل. ورغم ان جويس لم يهمل مطلقاً النمو التاريخي لستيفان ديدالس ، لكنه يلجأ الى هذا الشكل في بحثه عن معنى ومغزى بعدما انفرط ذلك الاطار التقليدي وبدا البحث عن (الروح) لازماً في ظل حضارة ملغومة بالزيف والدمار كما سيتأكد لمارلو في (قلب الظلام) ، رواية جوزف كونراد لكن (الدفق المتغير) ليس لازمة جديدة للذهن الثقافي ، كما طرحه ديجز ، بل أصبح ضاغطاً في العقود الأولى اثر الحرب الكونية أما الاحساس المتزايد به فقد ميز حركة الثقافة في النصف الثاني من القرن ، عند ارنولد بخاصة ، ليتأكد في ظهور (الانطباعية) عند بيتر والفرنسيين. بل ان أية مجادلة تتنكر لسعي آرنولد تهمل في الواقع اسهاماً أساسياً في تطور الحس الضاغط بالزمن فتحت تأثير الاهتمام الفلسفي الالماني بخاصة كان ارنولد يطرح بالحاح قضية Zeitgeist – روح العصر ؛ وحاول ان يبني جدله النقدي في ضوء هذه العلاقة في سلسلة مقالات نقدية احتوتها مجموعاته الأولى المعنية بمعنى الشعر ، ودور النقد ، ومكانة الاكاديميين. الخ كما

أنه طرح المشكلة الضاغطة في الشعر . ولم تكن قصيدة (ساحل دوفر) الا واحدة ذائعة بين هذه ، لكنه تناول المشكلة عند بحثه في (الادب والعقيدة) ، مشخصاً مكانة الشعر في عالم المستقبل ، ومنبهاً الى انفراط الحس بالديمومة والخلود في ظل واقع الحياة ، وداعياً الى المعادلة الأخرى التي تلغي التغيير أو تواجهه ، أي تحويل الشعر الى ديانة عصرانية تحقق الصلاح وتمتد الى الذوات الداخلية للبشر ، ولهذا يستغرب المرء عدم العودة الى مثل هذه الاثار عند الحديث عن (الزمن في الادب) فرغم ان هانز مايرهوف يتناول هذه المشكلة في كتابه بالعنوان المذكور (بيركلي مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٥٥) ، الا انه لم يبحث في الاضافة المذكورة التي خصها ارنولد بدراسات مفصلة في (الادب والعقيدة) و (الله والتوراة) لكن مايرهوف يطرح رغم ذلك ثلاثة اسباب وراء الحس الضاغط بالزمن في العصر الحديث

١) «الانحدار الحاد أو الانهيار المطلق لبعد (الخلود) أو الديمومة التي كانت بعضاً عضوياً للصورة القديمة أو الوسيطة للعالم والانسان»

٢) «اعتماد الزمن المتري الكمي في العلم الحديث»

٣) الاتجاه لرؤية الحقيقة على انها «من فعل الزمن أو المجرى التاريخي» ، كما يعرض لذلك وليم تي نون في تناوله لرأي مايرهوف

أي ان الاراء الثلاثة تتفق جميعاً في التعامل مع العالم المادي ومرتكزاته على اساس انها قادت الى اهتزاز العلاقة بين الانسان والمحيط الخارجي بعدما تهدمت قيمتها الاخلاقية امامه كما انها تعني ضمناً لزوم بحث الروائي عن اساليب وطرائق بديلة تتيح له فرض رؤية جديدة على «واقع» نسبي أو محدد [٥]

---

(٥) يراجع حول موضوع النظرة التاريخية والدينية للزمن بحث وليم تي نون الرائع (الادب الحديث والحس بالزمن) الذي ظهر اصلاً في مجلة فكر بالانكليزية (العدد ٣٣-١٩٥٨).

٣) اما النقطة الثالثة التي خصها ديفد ديجز بالذكر ، وتستدعي مناقشة هي لأخرى ، فتعنى بموضوع الوعي فهو يرى ان مفهوم الوعي كما طرحه فرويد ويونغ يفصح عن استمراريته وتعدديته عند الفرد والعنصر. كما انه يؤكد جوانب (التفرد) و (النسبية) و (الغربة) في معنى الوعي اذا ما سمح للمرء مهجة ما جاء عند الناقد المذكور (ص ٨).

فكل شخص سجين وعيه الخاص ، رغم ان هذا الوعي ليس مقطوعاً عن ماضي الفرد وطبيعة نشأته وتكوينه وارتباطه البايولوجي بغيره ولهذا لا يبدو الوعي المواجه (أي وعي الاخرين) صحيحاً ، كما لا يمكن لردود فعل لاخرين ازاء تفكير المرء ان تكون دقيقة في الاستجابة والاستيعاب مادامت تنطلق من تكوينات مختلفة هي الاخرى ولهذا لابد ان تبدو (العزلة) – أي عزلة الفرد – واقعاً وحقيقة بعدما تحطم المعيار أو العرف المشترك. ويطرح ديجز مساعي الروائيين المختلفين للاتيان برواية ذات معنى ، همها الخروج من المأزق ، واسباغ (اطار) مقبول على العلاقة بالآخرين

ومن هذه الزاوية فقط ، زاوية ذعر المثقف الاوربي ازاء دفق التغير ، يمكن للمرء ان يتفق مع لوكاش في (ان الحياة الكلية الداخلية للرواية ما هي لا صراع ضد قوة الزمن) ، أي انها محاولة مستمرة لقهر الزمن التاريخي وهكذا تأتي الذاكرة ، وتنويعات العودة الى وراء ، واحلام اليقظة ، والومضات المتجاوزة للزمن التاريخي بمثابة مبتكرات جديدة أمام الروائي

◄واعيد نشره في ,Theory of the Novel, ed. Philip Stevick (N.Y. Free Press, 1967)
(pp. 280 – 311

اما الاشارة الى مايرهوف فقد وردت على الصفحتين ٢٩٢-٢٩٣

ويراجع بشأن العلاقة بين الزمن والنظرة الى الشكل بحث أي .أي . منديلو (مكانة الحاضر في الرواية) في المرجع اعلاه . ص ٢٥٥-٢٨٠ ، وهو بعض من كتابه (الزمن والرواية) – لندن ١٩٥٢

للخلاص من ذلك التسلسل التعاقبي الذي فقد معناه ويحق لوولتر بنجامين وصحبه من مدرسة فرانكفورت القول بان (الاستذكار) يقترن بالروائي ، على خلاف المشاهدة المقرونة بالحكاية والروي[٦] فلنأخذ مثلاً (الشيخ والبحر) لهنمغوي فالذاكرة ليست سنداً اعتيادياً للروائي بل هي عدته التي تمنح (الشيخ والبحر) بعدها الآخر الضارب في عمق العاطفة والتقوى والحب الانساني ، اي في تلك المواصفات التي جعلت سانتياغو الانموذج الانساني المتكرر والكبير . وأكدت اهمية الحياة من خلال معايشة البشر الاعتياديين الذين يحملون قضية عظيمة . اذ كان سانتياغو يستعيد في احلام يقظته كل ما كان مشرقاً وبسيطاً وقريباً الى الطبيعة وكانت الابتسامة تتلاعب على شفتيه اعراباً عن ذلك الصفاء الروحي المتحقق في فردوسه المفقود

كما ان هذه الذاكرة أتاحت للروائي تنمية شخصيته من خلال تحويل الحلم والذاكرة الى دافع ومشجع يوصل الماضي بالحاضر . مضيفاً اليه ومضة

---

(٦) يستعين وولتر بنجامين ببعض تنظير لوكاش (نظرية الرواية) في تأكيد تفريقه بين (الروي والرواية) في مقال ذائع له في مجموعة (اضاءات) وتمثل المقالة بعض تجاربه مع مدرسة فرانكفورت في الفلسفة والثقافة واشتملت عليها مجموعته المطبوعة في ١٩٥٥ (بعد وفاته بخمسة عشر عاماً) وهو يرى في هذا البحث المستمر عن معنى «ليس اكثر من تعبير اولي عن الحيرة التي يرى القارئ نفسه فيها عندما يحيا هذه الحياة المكتوبة» . اذ ان (ما يجلب القارئ الى الرواية هو الأمل في تدفئة حياته المرتجفة بموت يقرأ عنه)

Critical Sociology, ed. P. Connerton (Penguin, 1976), pp. 291—92, 293

لكن هذا المدخل النقدي يختلف كثيراً عن (رؤية) جويس و وولف وغيرهما فالقارئ والنص مختلفان عند بنجامين كما هما عند لوكاش وهناك علاقة وعي منفرط بين الاثنين . بينما ترى وولف الرواية على انها المشاركة في الوعي . المشاركة في وعي الآخرين تقول على لسان السيدة دلوي وهي تتأمل الموت (اي موتها هي) لربما تصبح «بعضاً من الناس الذين لم تلتق بهم اطلاقاً . مسجاة كالضباب في وسط الذين تعرفهم اكثر . يحملونها على اغصانها وهي تبصر الاشجار حاملة الضباب . لكنها تنتشر بعيداً تماماً ، تنتشر هي ذاتها ، تنتشر حياتها» .

اسطورية تعيد الى اذهان القراء يولسيس بجده وجهده وارادته ومثابرته

لكنه ليس التعامل مع الزمن او المجتمع الذي يحتاج وحده الى المعالجة والمناقشة ، لا سيما ان العلوم الجديدة ستطرق ابواب الرواية وتثير لدى الروائيين مختلف الاهتمامات الاسلوبية والمعرفية كما ستوجد عندهم حساً آخر بقيمة العمل الفني الذي لم يريدوا له ان يكون معرفة دونية لتسلية البورجوازية،كما فعل وايلد وجيد ثم جويس ووولف وغيرهم

اذ كما يشير احد منظري الرواية في القرن التاسع عشر . وقبل جيمز بعقود،كان الحس يتزايد بطبيعة الفرد وقيمته ومسعاه بما يجعل الرواية اكثر التصاقاً بالواقع واكثر تعبيراً عن اناس معروفين ضمن حركة معروفة هي الاخرى . وهكذا كان (رسكو) يدخل ميدان النقد ليضع بعض التعابير الجديدة بخصوص الافراد والشخوص والبطولة والديمقراطية وزاوية النظرة انه لم يذكر الاخيرة بهذه الصورة لكنه نبه الى تداخل اسلوبي السرد و(الدراما) في الرواية لضمان تمثيل ادق الشخوص . فالديمقراطية اتاحت هذا الاعتراف بالفرد تماماً كما أدت من الجانب الآخر الى وجود امتثالية واسعة ورضا بالذات اصبحا مثار سخرية ماثيو ارنولد ومحط انتقاد مردث كما تبدى في روايته (الأناني)

ومهما يكن فان هذا الواقع دفع الروائي الى تعددية الطرح وتنويع النظرة محجماً من ذلك الصوت العليم المطلع الذي اضطر فلوبير الى التنبيه الى عدم جدواه في العمل الفني الذي يحتاج الى حضور غائب في الخلق ورغم ان رواية الكاتب الامريكي هو ثورن (الشارة القرمزية) لم ترتق الى هذه المطالبة الا انها من جانب آخر جعلت قضية هستر براين هي محك الذي نتفحص بموجبه العذاب النفسي الرهيب الذي عانى منه الكاهن دمسديل بصفته مرتكباً للاثم ورجلاً مؤتمناً بموجب مكانته الدينية في آن واحد وأصبح هذا العذاب النفسي ضرباً عالياً في الأداء الفني ، حال دون

الحاجة الى تدخلات الكاتب المستمرة

وعندما صافحت الرواية العلم ، لاسيما علم الاحياء بالصورة التي تناولها سبنسر ودارون وهكسلي كانت العلاقة بالزمن تتخذ بعداً آخر اساسه (الوراثة) فالطفرة تعترف بالزمن التاريخي وتلغيه في آن واحد فالزمن الساعاتي ينفرط أمام هذه الطفرات ، لكنه يتأكد ايضاً في السلالة واستمراريتها ، الأمر الذي يعيدنا ثانية الى ميدان (الثوابت) بتنويع جديد يبتعد عن القيم والانماط (الكلاسية) من جانب لكنه يحجم الاختلافات الفردية مجدداً بعدما اتاحت الديمقراطية لها التباين والتنوع من جانب آخر ، هكذا افصحت روايتا بتلر (ايرون) و (ارنست بونتفكس)

وقد تتجدد بعض هذه الاهتمامات في القرن العشرين ، كما قد تتم تنشئة بنى روائية جديدة ، كما سيتبين في الدراسات اللاحقة ، لكن الأمر الذي لابد ان يتكرر في ذهن القارئ هو ان البحث المتصل في هذا الميدان والتطبيق فيه يؤكدان استنتاجاً واضحاً ، هو ان من الصعب اطلاق احكام نهائية حول طبيعة الضوابط العامة لحركة الرواية ونموها فما دمنا نعترف بقدرة هذا النوع على التغير والتنوع ، عند ذلك يتحتم علينا ان نراه في أبرز نتاجاته ضمن جدل العلاقة المختلفة والمتفقة لا مع الواقع وحده ، بل مع المزاج الكلي الذي يتكون بين الواقع والكون ، بين المحلي والعالمي ورغم ذلك تتأكد اهمية النقد لا في تقديم التطبيق الأدبي وحده بل في تكوين بعض الأطر الأساسية للتنظير التي تمنح القراءة والرؤية الادبية خارطتها

الفصل الثاني

النوع المتهم : بين التسلية والمعتقد

ان رواية القرنين الماضيين هي لأزماننا اداة المخيلة الأبلغ اثرا انها لم تكن نمطا كاملا معنويا أو جماليا وبالامكان تعداد هناتها وكبواتها بسرعة لكن عظمتها وفائدتها العملية تكمن في فعلها المطرّد لاشراك القارئ نفسه في الحياة الاخلاقية داعية اياه لوضع دوافعه تحت المجهر مقترحة له ان الواقع ليس بالشكل الذي صورّه له تعليمه التقليدي لقد علمتنا كما لم يفعل أي نوع أدبي آخر سعة التنوع البشري وقيمته انها الشكل الادبي الذي تمثل فيها متأصلة انفعالات الفهم والتسامح

لاينل ترلنغ

الخيال الليبرالي - ٢٢٢

يكتب سدني موناس عن دستوفسكي قائلاً «ان الفكرة تمتلك عنده رداء محيطاً وشخصية بشرية»[١] ويكاد التعميم ينسحب على قضية الرواية في دورة نهوضها واكتمالها ، حتى عندما تسنى لألن روب غرييه وساروت الانتقال بعيداً عن (الدورة التقليدية) بل يكاد ناقد الرواية يتوصل الى قناعة مطلقة تقول ان طرائق الانشقاق عن تلك الدورة وعن روادها جاءت بتنويعات أخرى لصيقة بمتغيرات العصر . اغنت قضية الرواية دون اجهاضها أما الهيكل العام فما زال البحث عن اطار نظام ما A Frame of Order قد يتنوع حسب رؤية الكاتب في علاقته بما هو سائد، لكنه قلما يتجاوز قطبي المعتقدين الاتباعي والابداعي في جدلية النمو الذوقي والمادي ، أي بين الايمان بالانسان العقلاني والانسان العاطفي ، بين The Rational Man و The Man of Feeling. فعقلانيو دستوفسكي يصعب ان يتحولوا الى آلات دقيقة ، كما يصعب على فردايني وايلد أن يهجروا العقلانية والواقع وكذلك أمر غربة كامو وهلع كافكا في عالم بدا أكثر سعة واضطراباً مما يتسع له الادراك الشخصي بينما تجيء ظاهراتية الرواية الجديدة عودة الى نمط محاك خالص من التدخل الذاتي مستفيداً من البصرية النافذة في عالم اليوم كل ذلك يتم في سياق البحث بين الادراك والعاطفة ، بين الفهم والانطباع ، بين الذاتي والموضوعي ، بين الانسان والخارج ،

ويقتبس موناس عن بيردياييف قوله «ان دستوفسكي بحث في الحالات المرضية والتوتر النفسي الحاد . في خانة الهاجس والتملك في هذه المساحة يمكن للمرء أن يرى بأقصى الوضوح والفاعلية الاثار البشرية المترتبة على فكرة نفذت دون رحمة لغاية نهايتها المنطقية» ظهرت مقالة موناس بعنوان (حلم الحصان المعذب) في خاتمة نسخة (المكتبة الامريكية الجديدة) للجريمة والعقاب (New York:1968) ترجمة سدني موناس للأنكليزية ص ٥٢٩ الاشارات لهذه النسخة الا عندما يصار الى اعتماد غيرها

وبينه وبين نفسه ، أو بينه وبين أكثر من ذات وحدة . وقد نذهب الى ستندال Standhal وقبله الى دفو مؤلف روبنسن كروسو . ونمر بفولتير وجونسن ، ونطوف القرن التاسع عشر حيث بلزك وفلوبير وديكنز ودستوفسكي وجورج اليوت ، وننقب في القرن العشرين بين كتابات جيمز اللاحقة وفورستر وهمنغوي وفتزجيرالد وغونتر غراس وفاولز وكراهام كرين وجوزف كونراد لنرى ان قطبي المعتقدين، الابداعي والاتباعي، يتداخلان ويفترقان في سياق جدلية العلاقة بين الجنس الروائي وبين الوعي المديني والحضري . فالرؤية التي تتملك الفنان قد تجد ضالتها في الخارج ، في البشر أو في الاشياء ، ويمكن ان تنسحب الى الذات ، كما انها قد تتشتت في عبث فلسفي أو سوداوي ، لكنها لن تفترق عن الانسان في صراعه الدائم داخل هذا الكون، كما بدا منذ الوعي بتحولات العلوم وظهور الحضارة الآلية . اما التنويعات التي كثر الحديث عنها ، فهي تنويعات يحتمها هذا الوعي سلباً وايجاباً في البناء ورسم الشخوص واللغة ؛ بل انها اللغة ، اسلوباً وتركيباً وتجاوباً مع مستويات الوعي والعلاقة بين العام والخاص ، التي دفعت العديدين الى الاعتقاد بان هناك مقومات اخرى ، غير اطاري المعتقد الابداعي والاتباعي ، التي تكون هذا الجنس وتحكم حركته الاساسية . ورغم ان هذه المقومات تعني ضمناً الشخوص والبناء واللغة والفعل بزمانه ومكانه ، الا أن ركيزتها هي رؤية الكاتب ، أو معتقده الفلسفي ، ازاء الواقع والكون . واذا كان فلاسفة عصر التنوير في أوربا قد تميزوا بالانتقائية العقلانية وركزوا على الثوابت مبدين شكوكهم في المتغيرات و العواطف ، الا ان الرواية كانت تقيم علاقتها مع الافراد قبل أن يتجرأ الشعر على التمرد وخرق الركائز الاتباعية . لكن هذا الجنس الأدبي المتهم منذ البداية بقي مشدوداً بين (محاكاة الطبيعة البشرية) وبين اصطياد الشواذ والنكرات ، بين الانموذج

بشري والشخصاني المتفرد ، مثبتاً في تنوعاته انه (متلون)[٢] فعلاً وانه قدر على الاخذ من الاجناس الأخرى ومن مكتشفات العصر ، بما يضمن ه الاستمرار اولاً ويؤكد ثانياً ان الروائي يجمع معادلات الحياة بهدوء في سياق التجاذب والتداخل والتجريب لنظرتي اتباعيي التنوير وابداعيي مطلع القرن الماضي ولاحقيهم اما التبسيط الساذج الذي اندفع بموجبه عديدون نطرح الرواية على أنها (انعكاس) مرآتي للفعل أو الواقع فلا علاقة له بهذا الاطمئنان لمكانة الرؤية في نظرية الرواية ، بل لا علاقة له اصلاً بالفن ولهذا كان اوسكار وايلد محقاً عندما قال في تقديم (صورة دوريان كري) ان الفن (يعكس المشاهد أو المتفرج وليس الحياة) فهو يرد بتطرف على الذين ارادوا تحويل الادب الى سلعة ، محاولاً ايضاح قيمة الادب الفنية في تمييزه عن الاهتمامات الاخرى ، منتقداً الطبقة الوسطى الساعية الى توظيفه وساخطاً على الذين يريدون تحميله ما لديهم من مواعظ تعوزها الرؤية الفنية الحاكمة التي تخلق النص دون أن تصبح مرضاً ذاتياً يلغي القيمة الانسانية للنص ، اي القيمة المتصلة بالثوابت التي تمنح الديمومة للأدب اذ مهما يقال عن انطباعية اوسكار وايلد الا ان اساسياته (اتباعية) ، تطمئن في التخريج النهائي الى ما كان يعلنه سليل الاتباعيين الاوائل ، تي اس اليوت في رده علىووردزورث ، فيذكر اوسكار وايلد (ان مبتغى الفن هو الكشف عن الفن وليس عن الفنان).صحيح ان وايلد يندفع لاحقاً نحو تأكيد (لاغائية) الفن ، لكنه يبتدئ دون تطرف لاحكام المسافة بين المؤلف والنص .

كان عتاة الاتباعيين اعداء ألداء للتشخيص ، أي لرسم الشخوص ، بحكم اطمئنانهم الى مبدأ محاكاة الطبيعة البشرية ولهذا تعني (الطبيعة

---

(٢) (متلون) أو (متقلب) Protean استخدمت المفردة للتدليل على استمرارية الرواية وتجددها وتنوع اتجاهاتها بعدما كان فورستر وترلنغ وقبلهما تي أس اليوت ينعون موت هذا الجنس

البشرية) بالنسبة للدكتور جونسن ما جاء على لسان انموذجه عملاق في رواية (راسيلاس ١٧٥٩) فالشعر والادب معني بالنماذج وليس بالتفاصيل [٣] ولم يكن فولتير يشتق عن (العقلانية) التي تبصر الانموذج وراء حركة الاحياء وتنظر الى المبادىء والافكار والصراعات توحب جدلية الخير والشر لكن خط المحاكاة البشرية ليس وحيداً بل ان الاطمئنان الأوسع (للعقلانية) – خارج المدار الفلسفي لمتنوري القرن الثامن عشر – توطد في سلسلة من الكتابات التي مهدت الى احتضان هذا الجنس الغريب بين الاجناس الادبية المعترف بها بين الاتباعيين الجدد في اوربا [٤] فالذعر

---

(٣) وكانت رواية فولتير الفلسفية (كانديد) قد ظهرت في ذلك العام أيضاً يقول (عملاق) في رواية جونسن (ان مهمة الشاعر تفحص الكائن لا الفرد وأن يلاحظ المظاهر الشاملة والسمات العامة انه ليعرض في تصاويره للطبيعة كل ما هو ملفت من المزايا التي تستدعي الاصيل لكل ذهن وعليه اهمال التفاصيل الادق التي قد يلاحظها أحد ويهملها آخر .) تراجع Rasselas نسخة A.J.F. Collins (London: U. Tutorial P.1966) . ص ٢٣

(٤) يختصر ريشارد ستنغ العداء المستمر لهذا النوع الأدبي الجديد بقوله «ان الروايات في القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر تثير الشبهات على اساس آخر انها تبدو سهلة القراءة فأية مقطوعة أدبية تقدم متعة بهذا القدر بالنسبة لكولريج الذي كان يتمتع بالرواية كثيراً كما يتضح) دون ان تستدعي الضغط على الذهن لابد ان تكون موهنة ذهنياً واخلاقياً واذا ما أسرف فيها كمتعة لابد ان تسبب في الدمار الكلي للقوى العقلية

(العبارات الباهتة مأخوذة عن كولريج في مقالة شارلز باترسن)

"Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel," ELH, XVIII (1951 .. 123

اما السبب الآخر الذي يورده ستنغ فله علاقة بالمفاضلة الاتباعية السائدة يقول «ان استخدام النثر بصفته شكلا للسرد اقل مكانة من الشعر ساعد كثيراً في تقليل شأن النوع الادبي الجديد في مطلع القرن التاسع عشر عندما لم تزل فكرة مرتبية الانواع الادبية قوية تماما اما التبرير الجمالي الاساس لهذا الهجوم فهو أن الادب العظيم يجب ان يعتمد على الحقائق العامة والانماط العامة وليس على التفاصيل الدقيقة

أي انه على سبيل المثال لا يمكن ان يكون واقعيا ولكن الرواية بطبيعتها تجبر المؤلف على محاكاة الزائل والمتغير»

من الانفعالات والعواطف وكل ما هو غامض في الغرائز والسلوك والحركة العامة للمجتمع مازال يقترن بدموية العصور الوسطى التي ارتدت عليها النهضة بقوة . ولهذا كانت رواية دانيال دفو (روبنسن كروسو ١٧١٩) لا تكتفي بالتبشير لوعي الانسان الابيض بامكانية قهر العوالم الغامضة والانتشار فيها بل كانت ضمناً (عقلنة) لهذه العوالم وتنظيماً لها أي ان (العقلانية) كانت محركاً فعلياً في طبيعة التوسع الاستعماري في الخارج ، قبل ان تنطرح في فلسفة منظّري عصر التنوير بوضوحها المتعارف عليه ، تماماً كما سيطرحها علينا بعد قرابة قرنين جوزف كونراد على لسان مارلو في (قلب الظلام) ، التي ظهرت متسلسلة اولاً في مجلة بلاكوود (شباط اذار . نيسان ١٨٩٩)
فكل ما هو غامض يبقى مخيفاً لكن العقلانية تنبه الى انه سيبقى كذلك ان لم يتم قهره ، لتعمه انظمتها وقوانينها واذا كانت العصور الوسطى قد اندفعت بعواطفها ونزوعها الصليبي للانتشار والتبشير بالقوة . فان كروسو يطرح تجربة ما بعد النهضة في التوسع والانتشار* فبالنسبة له ، كما هو الأمر بالنسبة لرؤية كاتبه وابناء جيله ، هناك عوالم تدعوهم الى تنويرها وفازت افكارهم بهوى الفئة التجارية والشركات التي نمت في ظل النزعة العقلانية منذ النهضة ؛ فالتنوير يعني عند هؤلاء الشيء الاخر الذي ينتهي عند الاستثمار وتوريد الثروة والموارد والتوظيف الذرائعي للبشر والظروف وبتبسيط اشد يكفي ان تظهر دراسة لوك (مقالة في الفهم البشري) عام

▶ وكان ستنغ قد أورد مقطعاً من اقوال جون ستورات مل في مقالته (افكار عن الشعر وتنويعاته) يقول فيها (ان الرواية هي بالضرورة نوع أدنى لأن بمقدورها طرح الاشياء الخارجية وليس دواخل الانسان)

راجع

Richard Stang, The Theory of the Novel in England, 1850 — 1870 (London (Routledge's Kegan Paul, 1959), P. 5 , 4.

الاقتباس عن مل مأخوذ عن E.D. Jones, ed. Critical Essays (London: 1947), P. 344

١٦٩٠ لتليها في عام ١٧١٠ مقدمة بيركي (مبادىء المعرفة البشرية) وسبقتهما مقالات[٥] كما تلتهما اخرى تكهن فقد ظهور الرواية بمعناها الحديث. ف «كروسو» فرض رؤية على عوالم الجزيرة التي لم تكن بمعزل عن البشر، بل ان اثار الاقدام الضخمة فجرت عنده الحس بالذعر. ودعته الى الانتظام والحذر العقلاني. والقدم الضخمة هي الصورة التي تكونت في ذهنه لكل ما هو غرائزي وغامض وغريب. ووحشي انها (رمز) العواطف والانفعالات السائبة التي تحتاج الى الاحتكام من منطق القوة لاساسيات المشاعر الانسانية وهكذا تخلى عنها (فرايدي) في لحظة الاطمئنان للمشاعر الانسانية التي ابداها كروسو. وبكلمة أخرى فان دانيال دفو لم يبتعد كثيراً عن معتقدات العصر الاساسية، لكن رؤيته العفوية ستتحول الى افكار، أو مجموعة افكار. تكون الحصيلة الذهنية للمشروع الاستعماري فرغم ان مارلو في رواية كونراد (قلب الظلام) - مثلاً - يدين الاستعمار البريطاني على اساس انه يعني استلاب ارض اولئك (الذين يمتلكون ملامح مختلفة أو انوفاً مفلطحة اكثر من انوفنا) لكنه يطمئن الى تلك الفكرة الاولى التي مجدها قبله متنورو القرن الثامن عشر. أي فكرة (تنوير) الاخرين ! ! ولهذا تراه يقول ان هذا المشروع وجد خلاصه وفديته (في الفكرة التي تقبع خلفه. ليس دعوى تستدر العواطف. بل فكرة وكذلك في الايمان غير الاناني بهذه الفكرة انها شيء تقيمه نصباً وتنحني امامه. وتقدم له القرابين .)

---

(٥) يتخذ الربط بين فلسفة (التنوير) كما يسمونها وبين ظهور الرواية اكثر من بعد. بجانب المذكور اعلاه فهناك بعد جمالي يتعلق بالرؤية العقلانية للظواهر. اذ يبصر «لوك» المعرفة على أنها نتاج للانطباعات الحسية بينما يجعل بيركلي الافكار نتيجة للأنطباع. وتنبثق المعرفة عند هيوم من التجربة وهذا المدخل يقود ضمناً الى ولادة الرواية من (التجربة) الحضرية. ومن الجانب الآخر. لاتفارق الرواية ميدانها الاجتماعي. إذ ان أناسها لا يتنامون خارج التجربة. بل يحيون في داخلها ليطرحهم الروائي الواقعي شخوصاً متنامين. أما (الحكمة) التي يأتون عليها فلا مناص منها دون هذه الخبرة ودون تلك الاحاسيس

أي ان فكرة التنوير لم تنعزل تماماً عن فكرة قهر الاخرين واستثمارهم واستلابهم مهما كان من أمر انسانية فلاسفة اوربا في القرنين السابع عشر والثامن عشر اما من حيث التطبيق الفني في الرواية فان هذه (العقلانية) المقترنة بعصر (التنوير) لم تلغ الاهتمام بالشخوص الاجتماعيين ، أي المنتمين للفئات الاجتماعية القائمة فعلى شاكلة فليدنغ وريشاردسون ، كان ستندال يقدم تلك الحياة المختلطة[٦] التي تتأكد فيها المواصفات الاخلاقية والسياسية للسلوك البشري في عالم متغير. بل انه في شخص لوسيان لوفان Lucian Leuwen في الرواية التي تحمل هذا الاسم دفع شخصه في تلك النقطة الحرجة التي بدل ان تتحقق فيها الديمقراطية قادت الى ظهور السياسي المحترف ، وتبلور المكيدة السياسية بحيث لم يعد حس الروائي الاخلاقي قادراً على ابتداع بطولة ما اذ كما يقول ريمون جيرو

(في شخصية لوسيان لوفان لدينا رجل كان يقدر على سلوك (بطولي) في عصر غير هذا ، وفي ظل حكومة غير هذه ، أو حتى في ظل حكومة لويس فيليب ،،هذا اذا لم تقده اطماع طبقته الخاصة وثقافته واسرته الى حالة تتحول فيها البطولة الى شيء سخيف)[٧]

---

(٦) تبدو المقارنة بين ستندال وفيلدنغ وريشاردسون مبررة لأكثر من سبب أولها اهتمام ستندال نفسه بفيلدنغ اما السبب الاخر فهو ان الثلاثة كونوا رؤية واقعية للرواية . اذ اعتمدوا الافراد داخل الاحداث اليومية كما أكدوا على الطموحات المادية لهؤلاء الافراد . كما انهم استخدوا جميعاً النثر التفصيلي الدال .لوصف المواقع والشخوص والتفاصيل أو طرحها في سياق الزمن المادي. هذه باميلا تعرض لشخص واحد في موقف حرج بينما جاء فيلدنغ ليؤكد على العقدة وعلى الحوار في كشف الشخوص . مع اهتمام اوسع بالنقد الساخر ، فالنقد الساخر ينبه الى اختلال في القيم . والى مرونة اجتماعية عالية حول فيلدنغ وريشارسون يمكن مراجعة .F.R. Karl , "Introduction" to An Age of Fiction (1964)

(٧) ورد النص عند Martin Turnell في كتابه الرائع The Novel in France (N.Y. : A. Knopf, 1951) وكذلك في ترجمة نجيب المانع . ستندال مجموعة من المقالات النقدية (بغداد . دار الرشيد . ١٩٨٠) . ص ١٠٣ (الترجمة تتفاوت قليلاً مع النص اعلاه)

واذا كان ستندال يميل الى عقد مقارنات بينه وبين فيلدنغ فلأنه يؤشر ضمنا لذلك الخط العام الذي يربطه بفيلدنغ والذي دفعه الى اصطياد الموقف المتغير، أو الساخر الذي يبدو فيه شخوصه كشفاً لهذا التغير في عصر التحولات الاجتماعية و الصناعية السريعة وما رافقه من تبدلات سياسية داخلية وخارجية، لم يعد التأمل ممكناً وظهر المتسلق الاجتماعي والمحترف السياسي في مناورة مستمرة تتطلب اللباقة والنعومة والمعرفة اليومية وبالتالي لم يعد بالامكان الابقاء على تلك العقلانية وذلك الوضوح اللذين سادا في القرن السابق، وهكذا كانت مسيرة شخوصه استيعاباً مميزاً للاحتراف السياسي والمكائد وحب المال والتفكير الذرائعي واذا كان ستندال محطة متميزة في أي جرد تاريخي للمعتقد في الرواية فلأنه استوعب اتجاهات الكتابة في اطاريها العقلاني، والرومانسي، وبقي جدل الاتجاهين واضحاً في شخوصه، يتقاذفهم نزوع مزدوج نحو مسايرة الواقع أو تفضيل الرغبة، لكنه نزوع حجم البطولة، أو هزأها في اغلب الاحيان

فالعوالم الغامضة أو السرية، قرينة الغريزة عند الانسان وقرينة الكنيسة الكاثوليكية في التصورات الكنسية البروتستانتية عند السيدة رادكلف ولوس ومتورن في انكلترا وكرستوفر مارتن فيلاند في المانيا، أمدت ستندال بذلك النزوع الغامض لدى شخوصه للمضي حتى نهاية الشوط في ذلك السياق الذي اسماه مارتن تيرنل (الامتداد) حيث بلوغ النقطة التي يبدو فيها كل شيء ايلا للسقوط واذا كان التفسير النفسي لفن الرواية القوطية صائباً، فأن ستندال منح شخوصه بعضاً من ذاته، فبدوا معزولين دون «مخرج مناسب لامكاناتهم الكبيرة» اذ كما يذكر تيرنل عن شخوص ستندال

«ان من شأن حساباتهم التي لا تصدق وادراكهم الحاد تماماً الذي يتمخض عن موقعهم، تعريض شخصياتهم الى توتر لا يطاق لغاية الاندفاع للتخلي عن عالم

الفعل حيث الانسحاب التام الى عالم التأمل»[8]

هذا هو الامتداد الرومانسي الذي لا يتقبله العالم الجديد ، والذي سيكون موضوعة عشرات الشعراء والكتاب الذين عاصروه في العقود الاولى من القرن التاسع عشر أو الذين تلوه هذا هو موضوع رائعة الشاعر آرنولد (امبدوكلس على قمة اتنا)[9] حيث يبلغ حوار الذهن مع نفسه حالة التوتر التي تفضي الى الانتهاء أي ان موضوعة ستندال في هذا الاطار تقربه من ذلك الامتداد الرومانسي في الادب ذلك الذي جاء مع التوظيف الالماني للروح الاسطوري حيث (ويلهلم مايستر) وفاوست وبروميثيوس ، ومع انغمار كيتس وشيلي في الميثولوجيا . ومع الانبهار المستمر للاحقيهم بكل ما يعني الاحتجاج على الضعف البشري ومع الاغتراب الذي واجه شخوص الرومانسيين في قصائد بايرون . وكذلك مع الحلم المتصل بالخلود بوجهيه المرعب عند ماري شيلي في (فرانكنشتاين) أو الجميل الغارق في حب نفسه أو الشيطاني عند أوسكار وايلد في (صورة دوريان كري) وبعده توماس مان في (دكتور فاوست ١٩٤٧) فهذه التنويعات هي بعض ميسور من ذلك الذي يحتويه اطار «الابداع» منذ ان خرجت المعتقدات والأفكار سائبة بعدما كانت فكرة روسو عن انسان العواطف والمشاعر . الانسان الطبيعي قد أوجدت مكاناً لنفسها على هامش

(٨) المصدر نفسه ص ١٦٣ ١٦٤

(٩) قال ارنولد في تفسير ابعاد هذه القصيدة من مجموعة ١٨٥٣ بعد ان نشرها في تشرين اول ١٨٥٢ انه يسمع فيها «شكوك هاملت وفاوست ويشهد تثبيطها» كما يقول «لا استطيع أن أخفي عن نفسي ذلك الاعتراض بإن خدمة الذهن تجمد العاطفة» فـ (غلبة الفكر عند المفرط الحساسية والمرهق وغير المتوازن أوجدت حالة من الشعور لم تكن قائمة في مراحل اقل تنوراً لكنها أكثر عافية وصحة لقد أوجدت الحالة حساً بالاحباط القانط حسا بالضجر والسأم) ولهذا كان (أمبدوكلس) يتوق للموت (ليتوحد بالكون الذي انقطع عنه تماماً بعدما بالغ في جانبه البشري) تراجع هوامش Kenneth Allott في The Poems of Matthew Arnold الصادر عن (London: Longmans, 1965)

لكن القطب الاقوى الذي يشد تفكير ستندال هو ذلك الاطمئنان الواثق للعبقرية ذلك الاطمئنان الذي يشخصه مارتن تيرنل في دراسته لرواية (الاحمر والاسود) فشخصية جوليان سوريل تفصح عن (الطريقة التي يهجها ستندال وهو ينبذ نظريات الفلاسفة كلما تعارضت هذه مع رؤيته الفنية) فشأن عديدين مثله تربوا على التفكير العقلاني المادي لفلاسفة القرن الثامن عشر كان مبدأ الحتمية يدفعه الى الايمان بالمسببات والنتائج ، مما يعني ان الشخوص (نتاج اجتماعي) لكنه غالباً ما يتجاوز هذه عند صصدامها بالعبقرية ؛ فسوريل يمتلك (عبقرية) لا علاقة لها بوضعه الاجتماعي أو بنشأته وثقافته كما انه (يهزأ ويعاق بكل طريقة من قبل عائلته) لكن ستندال طرحه كما يقول الناقد المذكور «مستعداً لاصطياد فرصته بكلتا يديه عندما حانت امامه» . أي أن الفرد العبقري الخارج عن الجمع هو المتمرد عند شعراء الرومانس وهو الغامض في الرواية القوطية ، كما أنه يمكن ان يكون (الشاذ) الذي كتب عنه جون ستورات مل في دفاعه (عن الحرية) لكن ستندال أوجد علاقة بين مصيره وبين الوضع الذي ينشأ فيه ومثل هذا الاعتراف بالعبقرية يتماشى مع التحول الحاصل في المجتمع كما أنه ينبىء بتفكك (الانصياع) الذي يفرضه المجتمع الثابت والاستنتاج الذي يقرأه الناقد في هذه الرواية هو

«ان العبقرية قد تتحول الى نابليون أو تساق الى الاعدام كمجرم اعتيادي فالجواب يعتمد على نوع المجتمع الذي يجد العبقري فيه نفسه ، وعلى افادته من السبل الميسورة امامه أي أن الظرف لا يقرر شخصية الانسان ، بل يقرر مصيره» [١٠]

---

(١٠) راجع تيرنل ص ١٤٩

وقد يولد الانسان «صفحة بيضاء» لتقرره الظروف بعد ذلك ، لكنه قد يولد بامكانية ما ، كما قد يأتي حاملاً معه نبوءة ما ، أي أن ثمة مرونة توفيقية حتمها العصر وتغيراته منذ نهاية القرن الثامن عشر ، همها احتواء المهارات والكفاءات واتاحة الفرصة للفرد للنمو خارج قوالب الدم والعرق والتكوين الهيكلي الثابت للمجتمع الاوربي وتأخذ هذه المرونة من النهضة اكبارها للأنسان ، لكنها مازالت تتخوف من الانفعالات والعواطف

ولهذا فمهما بدت (العبقرية) سمة متجاوزة للهدوء العقلاني ، فأن استخدامها يعتمد على هذا الحساب ، الهادىء والمتأمل ، كما انها في ظل التغيرات المختلفة التي عمت العصر في أوربا كلها بدت سمة مقرونة بالنخبة القليلة ، أو (البقية القادرة على الخلاص) ، أي خلاص الآخرين هكذا طرح كارلايل مشروع (البطولة المجبولة بالطبيعة) وهكذا طرح هو نفسه ارستقراطية الذهن والفعل البديلة لارستقراطية الدم ، وهكذا طرح ماثيو ارنولد مشروعه عن نخبة الخلاص في كتابه (الثقافة والفوضى) عندما تعذر عليه ايجاد (مركز سلطة) في فئات انكلترا المتناحرة ؛ بينما كان ستندال شديد الثقة بـ (النخبة السعيدة) ؛ لقد كان هذا البحث عن القلة المالكة للخلاص ينطلق من اطمئنان عام لرجاحة العقول والاذهان الكبيرة الهادئة النيرة ، ذهن سوفكلس ، الذي خصه ماثيو ارنولد بعشرات الاشارات التي لم تنته في (ساحل دوفر) ، وذهن غوته النير (Luminous) الذي لم يختلف مع ارنولد بشأنه ، والذي توقف عنده ايضاً احد ابرز جدليي العصر ودراويشه في ـان واحد ، أي توماس كارلايل

ولعله هذا النزوع الذي يتيح لنا وقفات مسهبة عند التقصي التفصيلي للمعتقد في الرواية ، وفي علامات بارزة منها ، لأنه ليس محدداً بـ (حتمية) معرفيي القرن الثامن عشر واسلافهم في العقود الاخيرة من القرن الاسبق ، كما أنه ليس مقيداً بالمنهج الوضعي لـ (كومت) صحيح ان كاتبة مبرزة شأن جورج اليوت ستعتمد الفعل ونتائجه في بنائها العام ، باستثناء ما اقدمت عليه

في دانيال ديروندا (عملها البائس في ظل تأثير نفسي غامض) . الا ان (الصدفة) ستتدخل في هذا البناء بين حين وآخر لتربك (الحتمية) الصارمة لكنها، أي جورج اليوت، من الجانب الآخر اعترفت ضمناً بفردانية الشخوص وتمايزهم بمعزل عن وضعية كومت هكذا هو واقع الكتابة التي جمعت العام والمتفرد . الواقعي والحالم [11] واذا كان ستندال قبلاً قد وفر مزيجه بين الواقعي والمتأمل فان اغلب كتاب العصر سيلتقون عند محطة مماثلة يتم فيها عند بعضهم التطرف في الرواية على حساب جانب آخر . لكنها تزخر دائماً بالبحث عن اطار ما للانتظام . عن رؤية متكاملة توفر للكاتب بعضاً من الراحة فالحلم الذي راود الجميع لم يكن معلقاً في شباك لاهوتيي العصر الوسيط بل كان مقروناً بالواقع حيث اصبحت امنية واحدهم ان يرى (الحياة برمتها الحياة كاملة) وما كرره ارنولد في تمنيه هذا في اكثر من مناسبة يستحق توقفاً قد يتيح لنا بعد حين توزيع اتجاهات المعتقد الاساسية في الرواية فالبعدان الذوقي والمادي للحياة الثقافية يتأثران بالنظرة الفلسفية السائدة لكنهما يسحبان هذه النظرة نحو الواقعي والدنيوي عند الضرورة وكانت الرواية المتلونة هي الاقدر على الاخذ من كل شيء . من العلوم والفنون . لتبرز فيها الاتجاهات الاساسية للمعتقد السائد لكنها بحكم سعتها ومساحة حياة البشر فيها تضطر الى المطارحة والمجادلة في الأفكار متيحة للأخرين فرص الاجتهاد مهيئة

---

(١١) أي أن جورج اليوت ترى أن الانسان سيد مصيره ولهذا لم يعد الاعتماد الكلي على المصادفة مبرراً ويعتمد عالم اليوت الكلي على المسؤولية الاخلاقية للفعل وهي مسؤولية تستتبع تشخيصاً وبناءً مختلفين فاذ تتعدد الشخصيات لابد من شخصية مركزية تتبين فيها هذا المنظور كما لابد من تقنية سرديه تمتزج بهيكل (درامي) ونزعة تحليلية نفسية وهي لهذا السبب كما يقول برافورد بوث من (أواخر السرديين) و (أوائل الدراميين النفسيين) راجع
Bradford A. Booth, "Form & Technique in the Novel," in Reinterpretation of Victorian Literature, ed. Joseph E. Baker (N.Y. Russell), 1950 (2nd. ed 1962), P.5.

للمعتقد مرونة ما تحول دون اتهام مؤلفها بالانغلاق لكنها الجنس الدينوى دون منازع فعندما يريد الشاعر السمو ينحدر الروائي نحو الارض واضعاً الاشياء أو الانسان في مواقعها في سياق نظرته أو معتقده المتأثر أو المتجاوب سلباً وايجاباً لا مع الحياة وحدها بل مع الفلسفة السائدة حينئذ

وسواء كانت هذه الفلسفة (علمية) أو (غيبية) أو مثلت اتجاهاً دون آخر فإنها لابد من ان تكون وثيقة العلاقة برؤية الكاتب

فالعلمية تعني ضمناً تخلياً عن التفسير الارثوذوكسي للوجود والكون كما ان شيوع (الوضعية) من جانب واشتداد النزوع النفعي فلسفة وسلوكاً من جانب اخر. اتاحا هامشاً صغيراً لتلك التحليقات الصوفية التي مجدها الكاردينال نيومان في اعترافه الرائع الذي هز عصره Apologia. وعلى هامش ذلك التيار الشاحب ظاهراً والعميق واقعاً كان روزتي يدفع نسوته ذوات الشعور الحمراء الضاربة الى الصفرة الى ابتهال العودة الى الارض حيث يقيم الحبيب غير عابئات بفردوسهن المقدس ، بينما كانت روح كاثي تهيم في العراء تضرب في ليلة ثلجية على الشباك في «مرتفعات وذرنغ» لأملي برونتي علها تلتقي بهيثكلف ، اذ لاعزاء لها دونه وكانت هذه ومثيلاتها اصرارا رومانسياً على ان يخرق الحب الدنيوي المشوب بنكهة طقوسية وصوفية كافة التفسيرات اللاهوتية للكون وكان ان حفلت الرواية كما هو الشعر بهذا المزج الغريب بين الواقعي والمتخيل بين الدنيوي والقدسي . بين العقلاني والعاطفي(١٢)

---

(١٢) ولعل (قصيدة أمبدوكلس) المارة الذكر هي التي تعيد الى الاذهان هذا المزج فشأن القصائد المطولة المعتمدة على عدة أصوات وعلى الحوار الداخلي كانت هذه قريبة الى (الرواية) في الصيغة والمعتقد فالفيلسوف الذي تطور ذهنه وتفكيره لم يمتنع عن الخضوع للدافع العاطفي وهو ينط في فوهة البركان كما أن دراسة مفصلة في مغزى المصادفة في الرواية يمكن أن ترينا هذا المزج فالنزعة العامة هي نحو تحويل الطقوسي الى دنيوي والخارق الى انساني ولهذا تكرر المصادفة في روايات يفترض فيها ان تخضع لمنطق سببي كلي

الفصل الثالث

مفترق الماضي والحاضر : القدسي والدنيوي

ان الكاتب الكبير يكتب دائماً بصدق أكثر مما هو عارف به .

أي أي مندليو

(زمن و رواية)

كما كان روزتي يعكس المعادلة الدارجة بين القدسي والدنيوي وكما كانت أملي برونتي تمزج قبله بسنوات بين العجائبي والعقلاني ، كان أخرون من الشعراء والروائيين ينتجون مزيجا جديدا من الأدب يضعهم في النتيجة خارج المقبولات الأساسية لمجتمعاتهم ، ويتيح لهم فرض عوالمهم قليلا على الشكل القائم لهذه المقبولات ، فقد تكون محاضرات (كارلايل) مؤثرة قوية في الآخرين ، لكن قيمتها تتحدد بجدلها الآني ضد بعض هذه المقبولات ، لاسيما تلك التي تخص معنى العمل ومعنى الأخلاق والدين ، والمجتمع وشكل العمارة والمدينة ألخ وعندما تتأكد هذه القيمة في مرحلة لاحقة فرد ذلك هو المادة التأريخية (العصور الوسيطة في هذه الحالة) التي أعتمدها في المقارنة والأستقراء ، مانحة كتابته بـ دها الأخر الذي يبعدها قليلا عن (المرحلية) أما في كتابه الفلسفي (سارتر رزارتس – أو إعادة تهذيب الشكل) فأنها فلسفته التجاوزية– – الاخذة عن الفلاسفة الألمان ، والتي أبقته حياً وهي فلسفة تعتمد الجدل والأسطورة ، المنهج والمعنى والحلم ، أي أن الذي يكفل للنتاج الأبداعي دوامه هوذلك الروح الأسطوري (والميثولوجي العام) الذي يتيح الآنية دون أن يلغي الديمومة التي تتأكد عبر العلاقة المستمرة بالوجدان الأنساني ، وقيمه الأساسية

ولهذا كانت العقول الأساسية في أوربا في القرن التاسع عشر تتعامل مع الآني عبر المادة التاريخية التي توفر المسافة المناسبة التي تمنح النقد الأجتماعي والأخلاقي بعداً أبلغ أثراً هكذا كان كارلايل يطرح تناقضية الماضي والحاضر ، وهكذا فعل جون رسكن فوفرت المادة التي تخص الكاهن سمسن ما يريده كارلايل لطرح القيم الوسيطة التي عنت له الأيمان والعمل والطاعة ، والتي بدت متناقضه مع ذلك العصر ، أي عصر الملكة فكتوريا لكن قوة كارلايل تأتي من (الجدل) ذاته الذي احتوى نبرات المنبر ، كما يقول ريشارد التك ، فاكتظت صفحات كتاباته باقتباسات من الكتاب المقدس

مانحة أياها تلك (الأنشطة الحيوية) التي تتعارض مع منطقية الحياة الجديدة ، وميلها العلمي [١]

لكن جون راسكن هو الذي يستحق وقفة خاصة لأنه نقل الجدل الى حيّز الأدب أي الجدل بين الماضي والحاضر بين معتقد وفعله وأثره وبين فقدانه في الحضارة الجديدة وخضوعه الى حدود أطلق عليها صاحبه (الايمان المزيف) أو (الخدمة الدعية) للايمان

وقلما يخلو تاريخ الاداب والفنون الاوربية من أسم جون رسكن وهو في الكتابات الأنكليزية المعنية بآداب وفنون مجتمع القرن التاسع عشر في انكلترا يحتل موقع الصدارة برفقة عدد من الكتاب والمفكرين والشعراء البارزين من أمثال كارلايل وآرنولد وتنسن وعندما تتعاظم نزعة المفاضلة والتحبيب عند مؤرخ ما . فانه لا يتورع في العدد عن وضع رسكن في ثلاثي أو رباعي مبرز من كبار ذلك القرن الذين آثروا الحياة الفكرية في انكلترا وخارجها فهو في الفنون مؤلف ذلك العمل الكبير (الرسامون المحدثون) والذي مازال مثار جدل كبير حتى يومنا هذا وهو في الوقت ذاته أثر في نظرية الأدب وأثراها من خلال تطويره الاتجاهين :الواقعي والطبيعي، بعدما كانت أسس التقويم الفني السائدة تستمد جودتها وصلاحيتها من مبادئ وقوالب كان لـ (جشوا رينالدز) دوره في ضمان سيادتها حتى منتصف القرن الماضي .

وكان أن قاد راسكن بعد ذلك الى حركات أدبية وفنية معروفة ، أبرزها ذلك التزاوج الجميل بين الرسم والقصيدة في نتاجات جماعة روزتي وملاي (جماعة ما قبل الرفائيلية) عندما قام هؤلاء من شعراء ورسامين بالتكتل واصدار مجلة (جيرم) التي لم يكتب لها الأستمرار طويلا ، معلنين تمردهم على القواعد الكلاسيكية الشائعة انذاك ، والتي وطدها السير رينالدز وأصبحت

---

(١) من مقدمة التك Past and Present (Riverside ed. 1965) P.3.

بعضا من تقاليد الحياة الفكتورية وفروضها ؛ وهو أيضا مؤلف (الزمن والمد) و (ما يستحق هذا الأخير)

وإذا كان الكتاب الأول واحدا من كتب المعارضة الأجتماعية المعروفة آنذاك ، فان الأخير واحد من وثائق عقود القرن التاسع عشر الأخيرة في الدعوة للأشتراكية الفابية ففيه يدعو الى نبذ النظرية الرأسمالية في جوهر اعتمادها على مبدأ المنافسة الحرة والتعامل الآلي مع العامل ، وسيادة أنماط الانتاج الاستغلالية واذا كان راسكن قد وقف عند حد في دعواه منتهيا الى مزيج من (التسامح المسيحي) و (الأجور الثابتة) الذي لا يطمح الى هدم أنماط العلاقات السائدة أو تصفية مراكز النفوذ الرأسمالية ، فأنه على الرغم من ذلك كان مثار بغض وكراهية شديدين ، فاضطر ثاكري ، وتحت وطأة الأعتراض على تخريجات راسكن ، الى أن يوقف نشر بقية أجزاء كتابه ، (ما يستحق هذا الأخير) في مجلته (ماكميلان) ، فما كان من راسكن إلا أن يعيد نشر الموضوعات وملاحقها غير المنشورة في كتاب حمل العنوان المذكور .

ومن المؤكد أنه يصعب تقديم مؤلفات راسكن كافة في هذا المجال فالمكتبات العالمية تخلي له ركنا في العادة تتصدره تلك التي حررها (كوك) منذ مطلع القرن العشرين !

ومضى الأنكليز يذكرونه بتقدير وان اختلفوا في تقويم وجهات نظره وآثاره ، فاذا كان (موريس) وبعده (شو) قد أحباه ، واذا كان الرسامون والشعراء قد تتلمذوا على ما قال ، فأن بعض الكتاب الأنكليز الجدد بدأوا ينهشون سمعته ، ووجدوا في تحليلات (فرويد) خير عون لتهشيم الجبروت الذي ضاقت به عشرات المجلات ! [٢]

---

(٢) الفارديان ضد راسكن !

قبل سنوات نشر الدارس والباحث المعروف السير كنث كلارك –وهو الأخر معجب براسكن مختارات من كتابات غير منشورة للمؤلف نفسه . وكتب كلارك : في هذه العبارة ◄

مفهوم الجمال

في البدء ، لابد من تقرير غاية راسكن من التنظير في أمور (جمالية) فهو لم يمتنع عن الاشارة الى أن غاية (جماليته) إعادة بناء عالم ذي معنى بقوة الارادة والخيال والعقل دون أن يعني ذلك الأغراق في طلب المنفعة ، اذ أن الجمالية بالنسبة لراسكن هي الحس الحيواني بالراحة والحبور وعندما يرتقي هذا الحس الى وجدان وانفعال متعاطف مع الارادة السماوية تتحول الأحاسيس هذه الى (ثيوريا) ، أي الى مواطن التأمل والتنظير (التنظير التأملي)

فالأشياء الجميلة مفيدة لأنها جميلة لا بسبب منفعتها المادية اذ أن راسكن يرى ألّا ثروة غير الحياة ، بكل قواها وحبها وتبجيلها للخالق المحب و(التنظير التأملي) يعتمد على مقولة كنسية من الانجيل (مبارك الطاهرون في القلب لأنهم سيرون الله) اذ أن الخليقة الخارجية (الأرض والنبات والحيوان ومظاهر الحياة إلخ) مفيدة لا لأنها تتيح للانسان الغذاء الحياتي بل لأنها تمنحه موضوعات للتأمل والتفكير ؛ أي أن (القابلية

▸(وهي من مقولات راسكن) تجدون راسكن كاملا تقول عبارة راسكن (حيث انهم لن يجدوني كاذبا . فأني لست بحاجة للتراجع)

وصدر عام ١٩٧٩ وعن مطبعة اكسفورد كتاب (جون راسكن و روز لانش: مذكراتها غير المنشورة من ١٨٦١ الى ١٨٦٧) وأشرف على تحرير وتحقيق النص (فان أكن ببرد) وجاء الكتاب يحمل بهجة خاصة لأعداء راسكن وناقديه ولم تتباطأ جريدة الغارديان في تكليف (مايكل مكاي) للكتابة عن (سمعة الناقد جون راسكن في ضوء الأكتشافات المنشورة هذا الأسبوع) وذلك في عدد ٢٣ كانون الثاني ١٩٧٩ ولم يتوان مكاي في الأفادة من فرويد لتفسير مواقف راسكن الفنية والأجتماعية والسياسية . وقال عنه الكثير . وتعامل مع (رسامون محدثون) كنص لا يستحق تلك الشهرة المعروفة عنه . وان راسكن لم يكن ملما بالرسامين . ولم يعرف شيئا عن الانطباعيين . إلخ وكانت أتعس التفسيرات الفرويدية التي جعلت من حبه لروز حجر الزاوية وقول الفصل في كتاباته واجتهاداته وأندحر راسكن هكذا ببساطة ، وبدا كاذبا . وأنه -لو بقي حيا-لتحتم عليه التراجع ! هكذا أراد مكاي! !

التنظيرية التأملية) تمنحه ما يسميه العرب الأقدمون (البصيرة) للنفاذ الى (الروح الأعلى) ، أو ما هو مقدس حسب توزيع معين ثبته راسكن في كتابه (رسامون محدثون)

وكان المجلد الثاني من (رسامون محدثون) الصادر في عام ١٨٤٦ يشتمل على الأبعاد النظرية لهذه الجماليات فمعنى الجمال الذي شغل عديدين من قبل شغله لفترة أيضا فهو قد يكون (سجل الضمير) أي البعد الباطن-كما أسماه الجماليون العرب - مجسدا في ظواهر محسوسة أو قد يكون رموزا لسمات مقدسة في الواقع المادي أو المحسوس وحيث ان (الفن) يسجل ويحمل ويفسر هذا الجمال للبشر فانه بالتالي قيمة اخلاقية أو (دينية) في التعبيرات التراثية عن مغزى الفنون لكن نظرية راسكن الجمالية تبتدئ في هذه الخلاصة : لتتفرع منها سلسلة من المناقشات في (الأنسان والفن والمادة) ، (الأسلوب العظيم) ، (الدلالة في فنون النهضة مقارنة بالفنون القوطية) و(نقد مجتمع القرن التاسع عشر)

ادراك أم تذوق الجمال

ان راسكن معني بالادراك الفني للجمال ببعديه ، وهو أمر شائك بكل تأكيد يقول الناقد الكندي مالكولم روس (ان الرمز الذي استعان به راسكن في المجلد الثاني يستحق وقفة خاصة . ذلكم هو وادي شامونيكس) فمن خلاله اراد الاشارة الى أن السمات المقدسة المنظورة في الطبيعة (أي الواقع) ليست مسالك هروب خارجها ، فالقداسة تكمن في الأشياء ذاتها على أساس إنها وجدت لكي تكون وسيلة وواسطة كما هي في الواقع قائمة ومحسوسة ، أي أن راسكن لا يرى فاصلا بين الطبيعي والخارق فالذي تدركه حاسة الخيال هو (تفاصيل عدم الكمال البشري والطبيعي) ولكن سرعان ما تهتم القابلية (التنظيريةالتأملية) - والتي تقابل العقل أو الخيال

الاعلى – في بعض الأحيان عند كوليرج–باعادة ترتيب هذه التفاصيل في صياغات جديدة يتأتى كمالها من طموحها نحو المقدس ، أي نحو المواصفات المكونة للجمال السماوي أو القدسي كالاطلاق (اللامحدود) والوحدة والركون والتناسق والطهارة والاعتدال ، وهي المواصفات التي يطمح الفنان لبلوغها ادراكيا في أسلوبه كقوانين جمالية

وهنا يقترب راسكن كثيراً من الجماليين العرب ، وبخاصة في (اللامحدود والتوحد ، والتناسق والأعتدال والطهارة والركون الساكن) فهو يضرب مثلا على المطلق اللامتناهي سماء الليل وما توحيه وتوجده من أحاسيس ، أما بالنسبة للوحدة فأن الأجزاء غير المتكاملة بذاتها تبدو متالفة في كيان عضوي والركون الساكن يتبدى في صخرة–على سبيل المثال – على حافة جبل ، حيث توحي بالقوة والنبل وهي في لحظة كهذه ، وتتشكل هذه المزية من مزيج من (القوة الظاهرة والركون المثالي ، أو من الركون الظاهر والحيوية المثالية) . أما التناسق ، فيتجلى في توازن الاضداد ، أو تضاد المتوازنات وهي ،كمزية، توجد حساً بالعدالة

أما الطهارة فتعزى الى الحضور الدائم للرب في حين أن الفوضى والأنحطاط والقذارة تشير الى انسحاب الرب من هذا المجال ، وتخليه عن حياة كهذه أما الأعتدال ، فهو مظهر الحرية المنضبطة . كصفاء الخلق ونقاء السلوك ، وهو يأتي من الرب القادر القدير ازاء خلقه

واذا كانت حاسة الخيال قادرة على ادراك المواصفات غير المتكاملة واستيعابها « أو الناقصة ، في التعبير الفلسفي،عن عدم الكمال كدافع للبشر للتحسن والأرتقاء بحثا عن مستوى أرفع وأحسن» التي تعد تعبيرا عن الطبيعة البشرية ، فأنها محظوظة في الطموح لتجاوز دلالات السقوط وعدم النضج والأكتمال وعندما تقوم قابلية (التنظير التأملي) – أو البصيرة – بتحويل المحسوس الى سمة مقدسة،أي صياغته في مثل أعلى أو قيمة جديدة ،

يكون الفن قد تجاوز الحدود الحسية نحو أفق اخلاقي أو قيمي

و(البصيرة) النافذة الى (روح اعلى) تعتمد مبدأ التعاطف الذي نحسه ازاء سعادة الأشياء ، فأحبها إلينا اسعدها ، شأن الزهرة التي تشق طريقها بصعوبة على حافة حقل جليدي ، فوجودها الجميل يستدعي فينا حسا بالتعاطف مع جهدها وسعادتها ، وكذلك أمر الساق المنحنية التي تحركها الريح – وهو أمر سنأتي إليه كمثال في ملاحظة أنواع الجمال المحسوس لكن (البصيرة) في مبدئها هذا زكاة جوهرها الله، فيقول راسكن (الذي لا يحب الله ولا أخاه الأنسان لا يمكن ان يحب العشب الذي تحت قدميه) وهذه السمة هي التي تجعل منها حاسة غير أنانية ، تجانب المنفعة التي تعتمد ألم الأخرين أو دمارهم

وبالتأكيد فان هذه الرفعة بالمحسوس الى مستوى القداسة في القيمة ليست جديدة على مفكري العصر، اذ كان كارلايل قد تناول قبل سنوات قضية الطبيعي والفوطبيعي في كتابه Sartor Resartus [٣] حيث فلسف الطبيعة (الواقع والبشر. إلخ) على أساس أنهما بمثابة رداء لروح أكبر

---

(٣) ظهر Sartor Resartus في عام ١٨٣٣ مسلسلاً في مجلة Fraser's ولغاية أب ١٨٣٤ وظهرت الطبعة الأمريكية في عام ١٨٣٦ والأنكليزية ١٨٣٨ والكتاب متأثر بالفلسفة المتسامية الألمانية وخلاصته إن العالم هو رداء الخالق–الذي هو وحده الحق وكل ما هو ظاهر رمز للكون الروحي و(الروح العظيمة للعالم عادلة) فخلف هذا الكون المتغير ثمة عالم قيم سامي والكتاب جدل ضد فلسفة الربح والخسارة السائدة ، وضد قلق هاملت وسوداوية مانفرد وما أحزاب أوربا الا مجموعة حاملة لنعش مجتمع ميت . ويطرح فكرته الذائعة في أن ثمة روح باقية قادرة على الأنبعاث ويرمز لهذه بالعنقاء حسب المذهب الشائع في الفكر الألماني انذاك

وعدا الشكل الذي يكتسب أهمية خاصة ، فإن كتاب كارلايل يعتمد قصة (التحول الذاتي) . وهو تحول يجعل الكتاب سيرة ذاتية تشبه السير التي يتم التطرق اليها في هذه المحاضرات وتعتمد السيرة ثلاث مراحل تفضي الى ما هو عليه الكاتب الان فالاولى ◄

وأعظم فكما أن البدن البشري يحمل في داخله روحا كذلك الأمر في الطبيعة القائمة ، فهي تجسيد للخالق . وهي كغيرها ليست مجموعة أجساد عديمة المعنى بل تعبير عن قدسية الخالق وبالتالي فأن الأرتفاع بالحس خارج الواضح والملموس نحو المثل والقيم ليس في متناول المادي ومن هنا اعتبر المؤرخون ما جاء عند كارلايل انذاك بأنه مأخوذ عن فلسفة (كانت) و(غوتة) أي الفلسفة (المتسامية) أو (المتعالية) أي تلك التي تفترض في

▶ هي مرحلة (الرفض الأزلي) حيث يطغي العقل المادي والحسية العالية وهو لا بد ان يقود الى التشاؤم . كما أن التشاؤم الذي يعتمد التسبب التجريبي يدفعه الى (ذاتية مغلقة) كانت ترهب الأخرين في ذلك العصر وتخيفهم . كما تبين قبل حين ويرفض الكاتب هذه الحالة الذاتية الغارقة في الحس المأساوي . ويعني الرفض تحرره من فلسفة القرن الثامن عشر ، وتكون المرحلة الثانية:

حالة الوسط . أو (مركز الأهمال واللامبالاة) : فالتحول من الذاتية الى الرفض يتيح له أن يبصر الكون وينسجم معه ولم يعد الكون غريباً . أو وحشاً معادياً كما تبدى في سياق الفلسفة المادية للقرن الثامن عشر . بل هناك روح في هذا الكون . وهناك حركة تاريخية أيضاً وتصبح هذه مرحلة تعلم وتكوين في حياة الكاتب . تقود الى المرحلة الثالثة:

وفيها يتحول نحو نكران الذات . فينسجم مع الطبيعة التي تحمل نبضاً روحياً ، الهياً فهي يمكن أن تكون الأب والأخ ويبتدئ في رحلته كانتياً (نسبة الى كانت) باحثاً عن (ميثولوجيا) غير مسيحية تتيح له هذا التوحد بالكون الذي لا يمكن أن يكون غير رداء للرب المقدس بل أن الانسان نفسه يحتوي قدراً روحانياً . واذا كان الأمر كذلك . فلماذا البحث عن سعادة في غير هذا الكون . ولماذا البحث عن السعادة اطلاقاً ؟ لم لا تحب هذا الكون الذي هو الله؟

(لا تحب السعادة . فلتحب الله) هكذا كان يصيح . أما التحول من المرحلة الأولى نحو الثالثة فهو سيرته الذاتية عندما هجر فاوستاس ومانفرد . اذ تخلى شأن غيره عن (بايرون) بتأملاته واستغراقاته . وتشاؤمه نحو غوته . لكنه شأن غيره حوّل ما يريد أخذه عن غوته فدخول العالم والأنسجام معه أصبح عنده مزاولة للعمل الحاد والأنضباط وكلاهما ينقذان الذهن من الاستغراق . أنه العمل الذي يوقف الشك ! ! وكان أن بلغ فلسفته (فلسفة الملابس) . حيث الطبيعة رداء الله . وحيث الجسد رداء الروح . وحيث العمل وحده الذي يتيح التوحد بين المثالي والمادي ! !

التأمل قدرة على سبر غور الحاجز المادي نحو القيمة السامية ، وانه في النهاية نقد للجشع والغرور الماديين اللذين ميزا الطبقات البورجوازية انذاك

على أن راسكن تناول ردود الفعل الجمالية بشكل خاص ، واجداً أن هذه لابد أن تكون (أخلاقية) ، فبتجاوز المحسوسات نحو ما تعنيه وما توجده من انفعالات متعاطفة ووعي روحاني لم تعد هذه الردود مادية واذا كانت حاسة الخيال قد تعاملت مع هذه المحسوسات في البدءفانها تعاملت معها بحبور يقود بالحتم الى حب الأشياء والموجودات ومن ثم الشعور بجميل (الذكاء الأعظم) - أي الذكاء المقدس - ومن ثم الرهبة أمام الخالق والعبادة التي هي ضرب من الشوق والتبجيل و (العرفان بالجميل)

اخلاقية الفن

وبالتأكيد فأن راسكن لم يتناول الأشكالات النظرية بصدد البصيرة (التنظيرية التأملية) دون مفهوم ثابت للقدرة الادراكية لدى الفنان ، اذ أن اخلاقية الفنان هي التي تحدد (نبل أفكاره) وبالتالي (عظمة فنه) وهكذا فعند التعامل مع مكونات (الأسلوب العظيم) يبتدئ راسكن بتقرير هذه العلاقة بين الفنان وموضوعه . فاختيار (الموضوع النبيل)-كرسم ليونارد للعشاء الأخير أو تأملات العظماء أو تناول المواضيع العادية أو الرعوية على طريقة الرسام هانت-يرتبط بمواصفات الفنان الأخلاقية (اخلاصه وحكمة اختياره) ومن ثم بطريقة الرسم (من حيث اختيار اللون واكتمال التعبير) وهذه المواصفات لابد أن تقود الى حب عفوي لـ (الجميل) ، ولكن دون تنكر لواقع القبح ذلك لأن حب انجليكو للجمال الروحاني كان اقتدارا على استلهام الأشكال الأكثر جمالا دون تجريد أو تعصب ، لأن الفن العظيم يقبل الطبيعة كما هي ، لكنه يلفت الأنظار الى ما هو كامل ; وهكذا قيل عن

شكسبير أنه صاحب فن عظيم . فهو – كما يقول راسكن – يضع كالبان بقبحه بجانب ميراندا . فالطبيعة تحتوي العناصر النبيلة أو المتخلفة

ولكن هل يعني الأسلوب العظيم تجنب القبيح؟لم يهمل شكسبير ذلك لكنه حاول (التمثيل الدقيق) فحتى القبيح قد يحتوي عنصرا جميلا اذ أن الفن العظيم لا يمكن أن يتشكل من تحرير الطبيعة أو تحسينها ومبدأ (النزاهة) و(الأخلاص) مقرر مهم في هذا الأمر وعندما يترافق مع (الأبداع) و(الأختراع) فانه يمتزج في ينبوع الرؤية حيث موطن الشعر وهكذا يحاول الفن العظيم أن يرسم بشكل شريف ومفهوم . معبراً عن احسان القلب ، واخلاص الفكر . ونبل العادة . حيث تقود كلها الى تفضيل الأنفتاح على الادعاء . والصدق على المخاتلة . الوقائع على الظلال . والجمال على الزيف والفساد

ولكن هل يرى راسكن (الجمال) نمطا واحدا؟

أنـــواع الجمـــال

لم يعمم راسكن في موضوع المحسوسات التي تتعامل معها حاسة أو ملكة الخيال فشأن الجماليين العرب ، ميز (راسكن) الحيوي عن غيره ، وطرح عدة اسئلة حول ما يعنيه بالجمال الحيوي فجمال الزهرة المتفتحة على حافة حقل جليدي (دعوة لنا للتعاطف) (فالذي قدم لنا) كما يوضح راسكن (هو صورة لمغزى وتمكن اخلاقيين . ومهما يكن المخلوق المقصود غير واع أو شاعر بهذه الدعوة ، فانه لا يمكن أن يتم تأمله دون خشوع وعبادة من قبل الذين قلوبهم صادقة وعقولهم واعية) حسب تعبيره

وكذلك شأن الساق المنحنية التي تحركها الريح . فهي تثير فينا حسا مشابها ، وجمالها يتأتى من سعادتها ولو قطعناها لتحول جمالها الى جمال

(نمطي) أو (منمط) ومتى ما استخدمناها كقطعة خشب فقدت ذلك الجمال كليا

وهكذا فان الجمال الحيوي هو (المثالي) في تمييزه عن النمطي لكن هذه المثالية تستدعي أن يكون الفنان ملما بالفضائل والواجبات التي تقترن بمخلوق ما وهنا لا يتيه راسكن في تعميمات، فهو يعني بالفن المثالي ما يرتقي بالحس الى مستوى النظرية الروحية دون أن يفرط بالموجود فالفنان المثالي لا ينكر وجود الشر أو القبح في عمله، لكنه يوحي برفض هذه السمات وعدم قبولها لا التنكر لوجودها وكذلك الحال بالنسبة للطيب والمقدس ومن هنا يأتي تأكيده على (اخلاقية الفن). فالمغرور والصلف والشرير يعجز عن سبر غور المقدس، أو الغوص في بواطن الأشياء، أي أنه يعجز عن (البصيرة) النافذة، أو القدرة (التنظيرية التأملية) والتي هي (كخاج في الأرض لكن موطنه السماء) حسب تعبيره

وللفن المثالي الذي يطمح إليه راسكن أنماط ثلاثة؛ فهناك النقي-أو الطاهر-على شاكلة رسوم انجليكو (حيث تأمل المقدس واحتقار الشرير) وهناك الغرتسك (المتكون من الهزلي المضحك والمبكي)،وهناك (الطبيعي) حيث تمثيل الأشياء كما هي، وهي مزية فنانين مثل دانتي. حيث الشخصاني والذاتي لا يزعج الموضوعي وهذا الصدق أو الركون الهادئ هو الذي يوجد (الأسلوب العظيم) فبدون الروح الصادقة لا تتكون مواصفات الابداع العظيمة التي اطلقت عليها تسمية grand style

ولا يكتسب تنظير راسكن كامل أهميته دون مراعاة ظروفه فشأن براوننغ كان الناقد والمفكر ينظر بقلق الى تعاظم النزعة المادية، وتزايد التركيز على مسالك هذه النزعة ونتاجاتها..،

..حيث اختفاء الذوق والحس النبيل أمام حب الذات والأنانية والتملك في الأثاث والمنازل والأموال والمشتريات، وحيث تزايد الصلف والغرور

والرضا بالنفس لدرجة الجمود والانغلاق والتغلف بالامتيازات والمكاسب ، وحيث إهمال الروحاني والطيب والجميل مقارنة بما استجد نتيجة للتوسع المدني والصناعي السريع والهائل هكذا كان كارلايل يتحدث عن هذه الأمور بصراحته وسخريته المريرة ، وكان براوننغ ينتقد فن عصر النهضة في ايطاليا متخذا منه جسراً للنيل من مادية عصره ، في حين أن راسكن طرح مضادات الماضي لكي تنسحب في إضاءاتها على الحاضر.

وعندما تناول راسكن عصر النهضة في ايطاليا طرحه مقارنا بالفنون القوطية ، فتماثيل أو نحوت ذلك العصر تعبر عن فنان يوظف خبرته ومهارته في تعظيم الغرور التملكي والنجاح الدنيوي والنصب تطرح عند راسكن حقيقة عصر فقد روحه فأقام نصبا يحتمي بها ظناً منه انها بديلة للخلود ويستنتج إن عصر النهضة عصر خائف من الموت ، فاقد لايمانه مزعزع في قيمه

إن الفن النهضوي (أي فن عصر النهضة) مقارنة بالفن القوطي (بتنوعه وتغيره وطبيعته وفكاهته وشدته وتكراره ووحشيته وزخرفته وبدائيته) محاولة لبلوغ الكمال ولكن ضمن قوالب وحدود ومبادئ كانت قائمة ومقبولة ، يعد بلوغها والتمكن منها سمة من سمات النجاح الفني في ذلك العصر وهنا يثور راسكن ضد هذا الواقع

بينما يطرح الفن القوطي سماته السابقة بصفته نتاجاً إنسانياً ناقصاً ، لكن عدم كماله ليس مثلبا بل علامة حياة حيث يحتوي الشكل الناقص اعترافاً بالتغير والتقدم على التنفيذ . فهو اذ يؤدي الممكن يبقيك مسحوراً بطموحه نحوالتكامل والأكتمال انه ليس ماكنة تتوخى النمطية والكمال السهل . شأن المنتوجات المصنوعة أو رسوم فناني عصر النهضة حيث الالتزام بالقواعد وتنفيذها بدقة . آن الفنان القوطي مبدع لأنه حر ؛ معتوق من التقليد الأعمى والخدمية الملزمة وعمله بكل سماته دليل على حريته

الذهنية وحيويته غير المنمطة

وهذا التفصيل الأخير يقود الى جوهر انتقادات راسكن للمجتمع الرأسمالي الذي يؤكد الاستخدام الآلي للبشر الاكتناز والعمى والغرور المادي واهمال الانسان هذ المبدع الكبير

راسكن والرواية

ولهذا لا يمكن اغفال راسكن عند الجدل في تناقضية الماضي والحاضر فاذا كان كارلايل قد أثر في الرواية الصناعية وطوّرمصالحة مع الحاضر مشروطة بـ (الجدية) و(العمل) مُضادّي (الأستغراق الذهني) فإنه من الجانب الاخر اعتمد «الماضي» مقياسا للحاضر مبيها الانكليز الى ما كانوا يحتاجونه من مجديات الماضي الأجتماعية والأخلاقية (حيث الهرمية والأبوة والعدل .إلخ) كما تصورها أما راسكن فان عودته هي عودة جمالية اجتماعية أولاً فهي لا تقع في تيار (النزعة الوسيطية) التي جاء بها وولتر سكوت ، التي تطرح الماضي مثالياً بل تنظر الى الطبيعة البشرية على أنها مصدر للتغيير. فالذي يعنيه الماضي بالنسبة لراسكن هو مجموعة من القيم يطرحها السلوك البشري للعصر الوسيط وتتأكد في طبيعة الفن الذي تركهُ أولئك

فالفن القوطي يعبر بعدم اكتماله عن سعي بشرى حثيث للنمو والتكامل الأمثل ، كما يعبر عن حياة بشرية لم تغرق بعد بالتقنين الذي جاء به توزيع العمل ، كما انها لم تحجم بعد في ظل مجتمع الوفرة الذي ينمو على حساب طاقات الآخرين وتباين مواردهم ومسعاهم ، ولم تنعزل قضيتا الفن والحياة عندراسكن ، ولهذا كان أثره واضحاً عند جماعة ما قبل الرفائيلية في الشعر والرسم والرواية

بل ان واحداً شأن مورس يطرح ايمانه ومعتقده على أساس أنه «اشتراكية تبصر في أعين فنان» فيستمد حلمه المستقبلي من نظرة راسكن للقرن الرابع عشر. أي ما قبل النهضة . موحداً مع براوننغ صوتاً منتقداً للواقع المادي منذ النهضة . مختلفاً عنه في اختياره لمفردات شفافة تتناسب مع حلمه المستقبلي في رواية (أخبار من لا مكان) التي ظهرت في عام ۱۸۹۰ فالرواية هي حلمه في أن تتحقق للجميع حياة رعوية جميلة هذا ما يجده «كست» الذي يعود بالتسميات الروائية الى خانة الاستعارة والرمز والنمط فاذا الآسم – الرمز – النمط هو وسيلة الاتباعيين لتحديد الأفكار والمواقف والمعتقدات . فأن الرواية في رحلتها الواقعية كانت تميل الى تحديد أسماء الشخوص وهوياتهم واتجاهاتهم و أحاسيسهم بحيث أن الأسم يصبح شرطاً قبل أن يتمرد عليه بعض الروائيين كلما وجدوا أنفسهم خاضعين لـ(معتقد) ما ، أو فكرة تستدعي التنميط هكذا كانت (بكي شارب) عند ثاكري مثلاً ، بينما كان مردث يطرح هو الأخر بعض شخوصه على أنهم انماط مادام يبني تحليله للأنانية في ظل النظرية الحتمية مشيراً الى أن (الأناني) – ولبي – يعجز عن فهم الاخرين جراء ايمانه المحدود بنفسه بصفته الشمس الذي تدور في فلكه الكواكب

هكذا عاد مورس أيضاً جراء امتلاكه للمعتقد الذي يلغي الهوية الواقعية. فالحلم الرعوي لا علاقة له بالواقع ، ولابد أن تحصل القطيعة بين نمطي الكتابة ، كما لابد أن تتحول هذه القطيعة الى رفض للنزعة التعقلية . أي حوار الذهن مع نفسه أو مسعاه المنطقي للتسبيب وجمع المعلومات ، فوجد بديله (كست أو الضيف) أن بلد المستقبل الذي لا يقوم في مكان ما قد الغى كافة مخلفات القرن التاسع عشر ومآثره. فبامكان الأطفال القراءة والتعلم ، لكن كوكبهم هذا يخلو من نزعة البحث في الكتب ، انهم جميعاً يشتركون في العمل –الجميل وتتعارض وجهات نظر سكنة ذلك البلد،

فخلفات العصر القديم مازالت تتمنى عالماً شأن الذي تطرحه رواية ثاكري (سوق الغرور) ، بينما ترى (ألين) بديلة الروائي أن تلك الروايات تنمي نزعة المنافسة ، وتوجد نهايات كاذبة أما الفن فانها لا ترى ثمة حاجة اليه ، أو إلى الأدب التصوري فالحياة نفسها تصبح جميلة لا تحتاج الى (مكملات) ، والخيال يتحقق يومياً بحيث لم يعد أمام المخيلة ما تضطر الى الابقاء عليه

وكانت رواية مورس تستكمل قصيدته المطولة المشهورة (الفردوس الأرضي) التي شغلت عدة مجلدات ؛ كما أنها تتوحد مع نهجه في التجارة والعمارة و الكتابة لتعبر عن شخص كوّن منظورة الكلي ازاء الماضي والحاضر ، بحيث وصفه انجلز بأنه (اشتراكي عاطفي مستقر).[٤]

F. Engels, Paul and Laura Lafarque, Correspondence (Lawrence and Wishart, (٤) 1959), V., 370

الفصل الرابع

الضغوط الجديدة للفن

لا وجود لأدب «اخلاقي» وآخر «لا اخلاقي»
المعيار الأساس هو الجودة

اوسكار وايلد

أ - تجربة براوننغ

ان شاعراً شأن روبرت براوننغ ولع بالمجتمع وعاش فيه نشطاً نظر الى مقبولاته بدهاء الفن ومنعته الطبيعية ازاء المقبولات ، فتناول ما في مجتمعه المادي بطريقة مائلة Oblique اتاحت له نقد بعض المقبولات والمسلّمات ، وضمنت لقصائده ، شأن «دوقتي الأخيرة» و «الخاتم والكتاب» «فرا/لبو/لبي» وغيرها ، الدوام والاستمرار رغم لغته ومفرداته ورغم (التعقلية) التي تميز كتاباته ، فإن براوننغ ينجذب الى كل ماهو متغير او في حالة من الحركة فهو مع الماضي متمثلاً بالفن القوطي لخلوه من آلية الاكتمال ، ولأنه نتاج انسان غير آلي ، انسان لم تؤقلمه الماكنة او تهندسه - كما انه يقر السلوك الطبيعي والرغبة ويرفض بالتالي الصاق الخطيئة الاصلية بالانسان وهو ايضاً ضد منهجة العقل ، كما طرحها ماديو في القرن الثامن عشر ، كل ذلك والقراء يستغربون هذا الحشد الذهني للمفردات والمجادلات في قصائده . فلغة براوننغ هي لغة العصر التي تعتمد التركيبة المنطقية في التسبيب والاستدلال اما مفرداته فهي ذهنية غالباً ، وصوره اكثر ميلاً لكل ما هو حسي او ملموس فالعواطف والانفعالات تكاد تختفي من لغة براوننغ حيث تجد دالتها في الحركة المسرحية ، والصورة والاستنتاج الذهني . اذ ان براوننغ سليل الاتباعيين الجدد ، لكنه جاءهم من الزاوية التي نسوها منذ زمن ، اي زاوية عصر النهضة حيث الاهتمام بالأنسان ومغزاه ومعناه في عصر المادة والجاه وبدل ان يغمره عصر التوسع المادي والتغير الصناعي الهائل وينسيه قضيته ، كان براوننغ ينتقي كل ما يراه مكروراً سيئاً (للنهضة) ليسلط عليه استدلال القارئ ، وهو استدلال ذهني ينتهي عند حد الانتقاد والكشف . فهذا الدوق في «دوقتي الأخيرة» يكشف عن شخصه لزائره دون وعي منه . اذ كان يعلن عن حبه الشديد للتملك ،

عدم الفصل عنده بين (الحب   للملل) ولهذا   ان يجهر على زوجه والاكتفاء بها لوحة معلقة في قصره نوحي   منه متأكد وحده بعدما راودته الشكوك في مشاركتها البشري . ولم تكن هذه الشخصية الوحيدة التي عتت اشباهه بل كان هناك الاستهتار العام لكل ماهو (دوغماتي) متحجر في الأفكار وفي الديانة والفلسفة والسلوك   ن شاعراً شأن براوننغ اخذ عن عصره بروعه (الايديولوجي) في الجدل والاسلوب ليتناول مثالبه ، لكنه بدل ان يلجأ الى النثر والمنطق وجد في الشعر الدرامي الذهني مجاله ، وهو المجال الأقرب الى الرواية في تحوطها الآخر لاحتواء العلم جدلاً والماكنة بناءً وللافادة من تعددية النظرة والاصوات فالادب عند براوننغ عملية واعية ولهذا فهو الذي جاء بالشعر الى الأنواع الأدبية الاخرى لاغياً في مفرداته الذهنية وجدله المنطقي وحواره الدرامي تلك المسافة الغامضة بين الشعر والرواية

لقد جاء بالتجربة . والمادة الخام بصفتها قصة كاملة ووضعها شعراً تاركاً لنا ان نتباحث في التجربة والالهام

اذ لم تزل قضية التعامل الفني مع (التجربة الخام) مثيرة للجدل لاسيما ان جانبي (الالهام) و (الوعي) لم يتوضحا نقدياً بعد كما تدلل على ذلك الدراسات الكثيرة عن عباقرة الفنون والآداب العالميين . حتى ان (جي ال لوس) رأى ان البحث في موضوع كهذا أمر متعذر لأن فناناً صادقاً كـ(كوليرج) لم يستطع التحرر من (الوعي) حتى في حالات الغيبوبة التي يفرضها المخدر والتي تجعل قراءاته و انطباعاته تنساب في نسيج ابداعاته الشعرية ! من جانب آخر هناك محنة مشابهة عند الشروع بتفسير التعامل الفني مع التجربة كلا سواء أكانت هذه تجربة واضحة وقائمة أمام الفنان ، ام متداخلة في حيثياته الابداعية اي سواء أكانت هذه ارثاً اتباعياً (كلاسياً) أم ينبوعاً ابداعياً (رومانسياً) ذلك لأن اختلاف الرؤية وتنوع

مستويات (الصدق) الفني وتفاوت الخلفيات ذوو شأن في طبيعة هذا التعامل من حيث المقصود بالمصطلحين التجربة والابداع

فبين متمسك بمبدأ المحاكاة القسرية او بمستواها الاتباعي (الكلاسي) الرفيع وآخر بصنوف التعبيرية او بنقائضها الاخرى (كالتصديرات الصورية او النفسية او الاجتماعية النقدية الخ) وثالث يكفر بهذا وذاك سالكاً درب (أوسكار وايلد) تتعدد المفاهيم والطرائق . حتى يقود التعدد في بعض الاحايين الى اضاعة الهدف وانهيار القضية التي ما برحت تدعونا الى التأمل

واذا اريد لقضية (التأمل الابداعي) للتجربة الخام ان تطرح مجدداً للمناقشة ، فأن الذي يلزمنا بالملاحظة هو ان العمل الفني قلما يقوم دون تجربة خام حتى اوسكار وايلد- على الرغم من ارستقراطية الفن التي ينشد- لم يكن دون هذه التجربة واذا كان يصرح الا وجود لأدب (اخلاقي) وآخر (لا أخلاقي) وان المعيار الأساس هو الجودة ، فان معياره هذا لا ينفي التجربة الخام . كما انه لا ينفي اخلاقية الفن ، اذ ان المقولة (الرومانسية) بشأن معادلة(الجمال) بـ (الحقيقة) و (الحقيقة) بـ(الجمال) تعني ضمنا هذا التسليم بجودة الكتابة الاخلاقية اي تلك التي تمنح الفن سمة الخلود الأزلي . منذ تلك الاساطير والحكايات والامثال وحتى يومنا هذا فبدون تملك هذه الآثار لناصية القضية البشرية لا يمكن ان تدوم قدرتها على شد الانسان وسحره على مر العصور

واذا كانت توزيعات النقاد والدارسين لأنماط التجارب الشعرية قد حسمت (الآني) في الشعر . وعزلته عن لحظات (التحقق) الانساني والادراك العميق لمشكلات الطبيعة البشرية وأزلية الصراع بين الخير والشر . فان الرواية بصفتها فناً حديثاً (بنى كثيراً على الكتابات المسرحية والحكايات والأساطير) مازالت تدعو الى قدر من الوقوف والملاحظة في تفسير لحظة

الابداع الروائي ، لاسيما ان تجربتي فرجينيا وولف وجيمز جويس لم توفرا كثيراً في هذا الميدان فـ (اللحظة المهمة) عند وولف و (الاشراق والاشعاع) عند جويس حيث العقلاني مرادف للباطني والرؤية التصورية ايذان بالحقيقة – حصرا قضية التجربة الاولية في ميدان السيرة الذاتية ولحظات المشاهدة والانبهار . اذ تصبح لحظة التمركز الانفعالي والذهني الشديد هذه نقطة تحول وجداني فني جراء عبئها الفاعل في حياة الانسان

لكن تجربة روبرت براوننغ – التي سبقت هاتين التجربتين الروائيتين بحوالي ستين عاماً – تمثل تمهيداً مناسباً لولوج هذا الموضوع الذي تأكدت بعض تفاصيله مجدداً في رؤية وليم كولدنغ الابداعية . وبخاصة في روايته (الهة الذباب) ، وهي رواية تستحق تفسيراً خاصاً بحكم كونها واحدة من الروايات الحديثة التي تنبه ثانية الى اهمية الهاجس المصيري في الرؤية الروائية التي سلكت في النظرة درب (الكلاسيين) الاوائل ، امثال سوفوكليس

براوننغ والمونولوج الداخلي [1]

وقبل الشروع بتفسير تحول التجربة الخام فنياً الى رؤية جديدة في لحظة الابداع المتوهج . لابد من توطئة مناسبة بشأن موضوع التجربة الخام في الرؤية الابداعية ، اذ لم يسبق ان يتحدث روائي او شاعر عن طبيعة تعامله مع مادته الاولية كما فعل روبرت براوننغ في عصر الملكة فكتوريا وهو يطور اسهاماته الجديدة في رفد نظرية الادب الانكليزي والعالمي فالشاعر – كما هو معروف – طور (المونولوج الدرامي) بحكم حسه الناضج النبوئي بطبيعة

(١) ان ابرز الدراسات في معنى (المونولوج او الحوار الدرامي) هي دراسة روبرت لانغبام (شعر التجربة المونولوج الدرامي في الموروث الادبي الحديث) . كما ان هذا الكتاب احتوى في داخله فصلاً متميزاً عن (الخاتم والكتاب) (١٩٥٧)

الحاجة الى طريقة تعبير جديدة تتيح للشاعر التعامل مع مواقف وامور موضوعية بدل الارهاصات والهواجس الذاتية او المخاطرات التي جاءت عند بايرون من قبل كأوعية مستوعبة تنقل ضمناً وهسه بالمغامرة وحياة العشق والمجازفة والتمرد . فالشاعر براوننغ ذو خلفية ثقافية متميزة ، ومفرداته مغايرة لتلك المفردات الشفافة والمجنحة التي حملت قلب بايرون الدامي كما قيل ولواعج كيتس وآلامه واصطراعه مع نفسه ومع الآخرين ، وهو ذو بصيرة نافذة ميزت أمرين في حياة عصره ؛ اولهما ، سيادة النزعة المادية التي كانت في أصلها فلسفة الثورة الصناعية ، ومن ثم فلسفة الازدهار الصناعي والطبقات الصاعدة ، التي مهدت في سماتها (المنفعية) (التي جاء بها بنثام وستيوارت مل) الى النظرية الرأسمالية في الاقتصاد وفي منظور الشاعر براوننغ ، فان طغيان النزعة المذكورة ، جعل من المؤسسات الكنسية والخدمية والقطاعات المنتفعة مولعة بالظواهر ، ومتمسكة بالبراقع ، وفاقدة بالضرورة لكل ماهو روحاني وربيعي حيوي وثانيهما ان هذه التحولات، افرزت شيئاً ايجابياً هو (الديمقراطية) بجزئيتها المعروفة في تلك الفترة (والتي لم تشمل بعد القطاعات الاجتماعية كافة ولحين اصلاحيي ١٨٦٧ و ١٨٨٢ الانتخابيين) . فالتحولات ذاتها كانت ضمناً لمصلحة قطاعات صغار التجار والطبقات الوسطى في انكلترا ، كما هي الحال في فرنسا ودول اوربية اخرى ؛ وتنبه براوننغ بالضرورة الى تعدد هويات الاشخاص وسماتهم الفردية ، على الرغم من انهم يقعون في شرائح كبيرة او صغيرة او يؤلفون تشكيلات اجتماعية او -اجمالا- قومية كبيرة بكلمة اخرى ، فان الشاعر لم يعد معنياً بالنبلاء والملوك والشخوص النافذين الذي كانوا نماذج الروايات واشعار المغامرات السائدة من قبل واتجاهه يكمل بالتالي ما جاءت به (جين اوستن) ، وليس ما جاء به وولتر سكوت كما ان موضوع تناوله لأفراد في حالة اضطراب داخلي ينبه الى وعي جديد بقضية الباطن والخارج ، حيث

الفرد ينقسم عصابياً الى جزء واع وآخر غير [illegible] دكتور [illegible]
ومستر هايد (رائعة روبرت لويس ستيفنسون التي اصد[illegible] ب خاتمة القرن
والتي نبهت الى ازدواج الشخصية كقضية لم ينتبه لها كتاب العقود الماضية
وشعراؤها) وهكذا كانت قصائد براوننغ لوحات زاخرة بالحياة ، ومتنوعة
ومتصارعة باستمرار فهذا هو الدوق في قصيدة (دوقتي الاخيرة) يتحدث
لمبعوث الكونت الذي يريد الدوق ان يتزوج ابنته ويشرح له وهو يقوده
الى حيث صورة زوجه الاخيرة انه قتلها لأنه رأى انها لا تعيره اهتماماً
ملحوظاً ، وان ابتسامتها له لا تختلف عن ابتسامتها للرسام او لغيره ، ولكي
يبقيها له تخلص منها جسداً وروحاً وابقاها صورة هي بالتالي ملكه وحده
ان المبعوث – كما هي العادة في مونولوج درامي من هذا النوع – صامت
ومستمع ، لكننا نفترض فيه انه سيعود الى سيده ليخبره بما يراه من
جنون عابث في شخصية الدوق ونزعة تملك متغلبة ووحشية رهيبة تتملك
(الدوق) المتحدث ! ولم يقل براوننغ شيئاً آخر ، لكن القارئ يستنتج لنفسه
انه ينتقد عصر النهضة بنزعته المادية وميله للتملك ، وهو ضمناً ينتقد عصره
ايضاً بنزعاته التي سبقت الاشارة اليها

لحظة التنوير :

ان (المونولوج الدرامي) كما طوره براوننغ يمثل تمرداً فنياً على تقاليد
قصائدية قائمة ، وهو في ذاته معادل للتمردات الحاصلة في (الوعي) وفي
التحولات الجديدة داخل البنية الاجتماعية آنذاك ، من حيث اتساع الفئات
المستفيدة من التحول الصناعي والتوسع المدني ، ومن حيث ازدهار
النزعات العلمية على حساب الغيبية والنصية (الارثودوكسية) في آن واحد ،
وتزايد الاهتمام بالعلوم النفسية والاجتماع والفسلجية والطبيعية لكن
براوننغ وفي حدود الحوارات المسرحية ، كقصائد ، كان يؤكد على :
١ – لحظة تأزم في حياة فرد مأزوم او متصارع ٢ – ارتطام الظاهر او

الوهم بالباطن او الحقيقة وكان ان أصبحت لحظات الكشف والوحي Revelations منطقية من حيث التسبيب ؛ اي ان القارئ وهو يبلغ نتيجة معينة (اوكشفاً في لغة الايحاء الشعري) فانه يبلغ ذلك بحكم وجود مسببات تقود الى هذه النتيجة . وهي موجودة في طبيعة اللحظة المنتقاة والنفسية المأزومة (مدافعة عن نفسها او مبررة لسلوكها الخ) اما الكشف الايحائي الذي جاء به تنسن بالتعاقب ليحول مسيرة حياته من يائس مسلوب يفكر بالانتحار في قصيدة (في ذكرى) الى شاعر متجدد حيوي فان براوننغ بعيد عنه لكنه طوّر اللحظة المذكورة الى (رؤية متنوعة) تزدهي بالشك والتساؤل لتبلغ اليقين ؛ اي ان (التنور) يأتي مسبباً تسبيباً عقلانياً ، لكنه مع ذلك يحمل قدراً من النبوءة عندما يتألق التسبيب في صفاء ذهني وملاحظة شديدة للوقائع والامور وتجرد من الزيف وبراقع المظاهر . وفي كل ذلك تعمل قضية ما كمحراث نار يؤجج ويأتي بالوهج النوراني كما هو شأن قضية عذاب (المونيين) في قصيدته-الكتاب المسماة (الخاتم والكتاب) ، حيث ان العذاب الذي لقيه هؤلاء وأملهم في التنور والحبور الأزلي قاد البابا الى التفكير جدياً في أمرهم ، اذ لابد ان الرب اراد منه -كما يقول البابا- ان يتأمل ويتدارس ويرى ماهو غائم وغائب في عصر يتلفع راضياً بالمادة وكان ان بلغ لحظة الصفاء بعد ذلك

وهذه اللحظة العاصفة لحظة الاستنارة والتمرد تفعل فنياً فعل (الالهام) و (الوحي) الشعري او الجمالي في الاعمال الادبية الرائدة . وهي وحدها التي تقابل (الغيبوبة) الفنية الجمالية التي يفترض ان تفعل فعلها في كل ماهو هشيم او مادة خام لتعيد خلقه عملاً ابداعياً . والتطبيق المناسب في هذا المجال يمكن ان يتأكد في دراسة رائعة براوننغ (الخاتم والكتاب)

في هذه القصيدة عاد براوننغ الى قضية قديمة حصلت في خاتمة القرن السابع عشر في روما والقضية تخص تلك الجريمة التي اكتسبت -شأن

اغلب الجرائم- وجهين ؛ اولهما ذلك الذي فرضه عليها الزوج ، أحد أشراف روما الذي قتل زوجه ووالديها بالتبني ، والذي ادعى انه فعل ذلك ثأراً لشرفه وانتقاماً من زوجه الزانية ، وثانيهما ذلك الذي اعلنته بومبليا، اي الزوجة نفسها قبل وفاتها بلحظات ، وهي تكشف براءتها من التهمة ، وبراءة ذلك القس كابونساكي الذي عز عليه ان يتخلى عنها في لحظة شدة ، فهربها بعيداً عن زوجها القاسي وملابسات القضية تتجاوز الحدين المذكورين ايضاً ؛ اذ ان والدتها بالتبني زوجت بومبليا الى كيودو طمعاً في جاهه الظاهري ، أما هو نفسه فقد طمع في ميراثها ، وحالما عرف انها يتيمة اراد الخلاص منها ، ولاسيما انه فعل ما فعل بوالديها ، وعندما بلغه انها على وشك ان تضع مولوداً اراد الخلاص السريع منها قبل ان تورثه ، وسعى الى الصاق تهمة الزنى بها ، وتوزعت روما -كما هو متوقع- بين مناصر للزوج وبين معاد له : حتى مؤسسات العدل توزعت ايضاً بين (الاوليات) و (الادلة) والافتراضات والمسلمات الاجتماعية. الا ان البابا وفي لحظة تأمل بلّغ القرار نبوءة وحدساً ، وهو في دوره هذا يؤدي دور الروائي -الشاعر عند تعامله مع قضية معقدة !

المادة الخام والكتاب

هذه القضية او التجربة الخام ، وردت في كتاب قديم عثر عليه شاعر بعد قرن ونصف ، وكان ان أعاد الحكاية ثلاث مرات ساد في الرواية الاولى منها صوته الغنائي ، حيث تلزمه الغنائية بموقف اخلاقي او تعاطفي ، معتمداً في تناوله الغنائي معادلاً موضوعياً هو قصة (اليشا) النبي الذي يحيي الاموات ، اذ تعني القصة الرمزية او المعادل الكلي لعواطف الشاعر امكانية بعث الحياة ، لا محاكاتها . واذا كانت هذه القضية مهجورة في اوراق صفر منبوذة ، جاء الشاعر باعثاً فيها الحياة مجدداً

لكن الشاعر اوعز لنفسه بالتوقف ، فما حقه في فرض صوته على معلومات ووقائع لا يستطيع ان يكون حكماً نهائياً فيها ؛ فحكاها ثانية بصوت مستقل (غير متعاطف او مناوئ) وكان لابد من ان يكون صوته هنا (سردياً)[٢]

لكنه ، في المقدمة السطر ٨٢٤ اعاد القصة للمرة الثالثة ، حيث اعتمد الشكل والتركيب المسرحي اذ سمح للشخوص التسعة المعنيين بالامر بالتحدث عن أنفسهم ، واضعاً كلاً منهم في لحظة مأزومة أمام نفسه وأمام الآخرين مبررا موقفه وواقعاً في اشكالات او تناقضات او بالغاً درجة من التأمل الصادق ، بحيث تتكامل صورة القضية أمام القارئ من خلال استيعاب كامل لنفسية المتحدثين

---

(٢) من المعروف ان منظري الادب يضعون الأساليب في اصول التكوين النظري للفن على أساس العلاقة او الترابط الحتمي بينها وبين (المرحلة) او أساليبها الفنية . ولعل مدخل جيمز جويس في صورة فنان في شبابه يتيح الاستيعاب الابسط لمعنى هذا التداخل فحسب مبحث ابرامز هناك علاقة بين الاسلوب والنص والقارئ . تتنوع وتتباين بموجب حركة الفنان داخل النص او خارجه ويحسم جويس ذلك بقوله

«ان الفن يوزع نفسه ضرورة في ثلاثة أشكال يتنامى فيها من شكل الى الآخر وهذه الاشكال هي الشكل الغنائي حيث يظهر الفنان صورته في علاقة آنية مع نفسه والشكل الملحمي حيث يظهر صورته في علاقة ليست مباشرة مع نفسه والآخرين . والشكل المسرحي حيث يظهر صورته في علاقة مباشرة بالآخرين»

وعندما يعلق على (الصورة الجمالية في الشكل الدرامي) يقول «انها الحياة خالصة منقاة في المخيلة البشرية ومعاد طرحها من هذه المخيلة . اذ يتحقق غموض الجمال شأن الخلق المادي . فالفنان شأن الآله في خلقه يبقى داخل صنعته او خلفها او بعيدا عنها او فوقها غير مرئي»

(ص ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ - طبعة Penguin ١٩٧١) وسوف تتكرر الاشارة باسهاب الى هذا الموضوع في مكان آخر .

الخلق الابداعي للتجربة

ويقابل هذا التوزيع منظور براوننغ في تفسير الافادة من التجربة الخام ، اي اعادة خلق التجربة ابداعياً . فهو يصف دوره كدور صائغ الذهب وهو يتعامل مع الذهب الخام ، اي مادته الأولية . يجمعها ويدرسها ويعدها لكنه من اجل صوغها،عليه ان يمزجها بمعدن خسيس لكي تكون اكثر تماسكاً وشأن هذا المعدن ان اردناه معادلاً موضوعياً حسب تعبير تي أس اليوت – شأن الخيال والانفعال الشعريين . إذ بدونهما لا تتم اعادة خلق المادة الخام لتظهر في صياغة منتقاة وكامنة اي في خاتم،ولا يكون هذا الخاتم نقياً دون سحب المادة الدخيلة عليه وفرزها عنه ويقابل ذلك فنياً انسحاب الشاعر ذاتياً عن التجربة اي ان يكون نفسه فيها دون ان يبقى ملحوظاً في نسيجها شأنه في ذلك شأن الرب في خليقته كما يقول فلوبير

وهذا يعني تحويل العمل تحويلاً دراميا واتاحة الفرصة للآخرين داخل العمل للكشف عن أنفسهم وعن اللحظات والمواقف ، كما يروها

وحسب ما يقول براوننغ في وصف الخطوات الثلاث ، فان الخطوة الاولى هي (الوقائع كلها جمعت معاً وغلفت في كتاب) لكنه عندما يمزج روحه مع هذه الوقائع يجعلها اكثر تماسكاً وصدقاً اذ ان (الخيال مع الواقع يزيد من تكريس هذا الواقع) اما بشأن الثالثة فانه يقول (توجهت لتحرير نفسي واللجوء الى العالم)

ولكن ما الذي يعنيه (الخاتم) فنياً وتركيبياً ، وهل تبلغ القضية التي طرحها براوننغ مزاج التجربة الروائية ؟

ب – الشكل الروائي للقصيدة

يدخل (الخاتم) في عنوان قصيدة براوننغ متمماً لـ (الكتاب) ذلك لأن القصيدة تتقدم دائرياً من حيث توزيعات الادوار الحوارية المسرحية مبتدئة بنصف جمهور روما المنتصر للزوج مروراً بالنصف الآخر المناوئ له والمتعاطف مع زوجه بومبليا ومن ثم بكود وكيودو وكابونساكي الراهب وبومبليا والمحامين والبابا ، حيث تمر الحوارات المسرحية المختلفة في حلقات (خاتمية) متداخلة ومتصارعة ومختلفة ومتباينة

واذا كان المستمع قد توفر على هاجس كل واحد ودخيلته من السابقين . وهم يبررون مواقفهم او يدافعون عنها او يعلنون همساً اعترافاتهم فانه هنا مضطر الى التوقف والتأمل والتفكير فاذا كانت المؤسسات الكنسية بصفتها مؤسسات العدالة،ودوائرها كذلك والفئات الاجتماعية ككيانات لها اعتباراتها السياسية والاجتماعية فان لحظة المواجهة مع الضمير وبالتالي مع الآخرة تجعل البابا في منتهى الحرج والانفعال اي في لحظة درامية منفعلة تسقط فيها المسلمات والاقاويل الدارجة وتصبح الثقة العمياء خلالها مثلبة ومنقصة ودلالة تعصب وموت ضميري

واذا كانت ذكرى المونيين لم تزل حية في ذهنه (وهم يرتدون على المسلمات الكنسية والتعليمات المتداولة آملين بلوغ الحقيقة الصوفية والتقرب الى الرب . متعرضين الى انواع الضغوط وطرائق التعذيب والموت ومحاكم التفتيش) . فان البابا بلغ لحظة اشراق Radiance وتنوّر ، حيث الشك يقود الى مزيد من الايمان بحكم امتحانه الجديد للأمور الدارجة وهو تنور يفيد ضمناً من اطلالة قدسية متمثلة بوجه العذراء او بديلتها المعاصرة بومبليا التي يطعن شرفها دون مبرر كما دللت على ذلك لحظة الموت والاعتراف اي ان البابا ، بعد هذه المداولات مع نفسه،بلغ الحقيقة

فعصره لا يقل مادية وتسليماً عن ذلك العصر الذي ظهر فيه المسيح . وعليه ان ينتصر للبراءة والطهارة ضد كذب الزوج والطبقات المتنفذة وزيفهما . وضد تلك التوفيقية السائدة في المؤسسة الكنسية ايضاً !

وبصدور قرار البابا ضد كيودو تكون حلقة (الخاتم) قد تكاملت . واصبحت القصيدة، بناءً، مركبة كالخاتم المدور يلتقي اوله بآخره

لكن (التدوير) وان أصبح سمة الاحكام التركيبي ليس معادلاً للصدق . اي للحقيقة الفنية الا اذا عرفنا ان الخاتم قد تم بعد تجريده من المعدن الدخيل (حيث الذهب هو الوقائع الاولية . والمعدن المزيج هو خيال الشاعر والخاتم هو القصيدة مطهرة من الشوائب) ، لكن الذهب بمفرده ليس ثروة اذ كما يقول راسكن في (شأن هذا الاخير) . لا يمكنه ان يعتبر كذلك دون ان يصبح نافعاً وكذلك الوقائع لا تكون مهمة ونافعة . اي لا يمكن ان تعادل الصدق . دون ان تتحول الى قصيدة فنية ذات منظور انساني بكلمة اخرى فان الشكل الذي منحه الشاعر للحقائق هو الصدق الاخلاقي بشكله الادبي . والهوية التي ظهرت بها الوقائع هي النبوءة الصافية التي تكتشف الحقائق داخل الركام والآثام والاكاذيب . وهي بالتالي القصيدة التي ما زالت تثير عند النقاد شجوناً وتساؤلات

فالقالب المسرحي الذي جاءت به القصيدة (الخاتم والكتاب) يمنع علينا تحديد موقف الشاعر والخيال الذي عادله بالمعدن الدخيل يتضح في قوالب اخرى غير الدرامية ويبقى امامنا البابا الذي يبدو كالشاعر يحاور ويتأمل ويكتشف اي ان الخيال هنا ليس قابلية تصورية فحسب بل هو مزيج من النبوءة والتحليل العقلاني ، فقاده التأمل في محنة المونيين وفي مقتل بومبليا الى ان (الحب) هو (طاقة الوجود الرباني) وان (القوة المقدسة) موجودة في كل شيء متجاوزاً (شأن كابونساكي) كل الحجب والاستار والبراقع والنصوص التي حَكمَت الذهنين الكنسي والاجتماعي

اي ان القصيدة المسرحية،وهي تعنى بشخوصها الفعليين حسب جدلية الصراعات والتناقضات المصلحية والروحانية،تتجاوز الحدود الفنية للأنواع الادبية ايضاً باتجاه (اللاتصنيف الرمزي) لحركة الاشياء؛ الحيوان والانسان. والخير والشر. الكراهية والحب. الجشع المادي والاطمئنان الروحاني الخ فهي تشارك المسرحية اعتمادها مبدأ الاصطراع الحاسم والمهلك بين البراءة والاجرام. اليقين والشك. الغيرة والحب كما هو أمر عطيل وهاملت ودوقة مالفي كما انها،في تعدد النظرة والرؤية وتباين الاصوات،تبنى على الكشوفات النفسية والعلمية التي ازدهرت في عصر النهضة وبعده فهي هي حوض في اعماق النفس البشرية. طارحة كيف ان التعصب القاتل يصعى على الصدق والحقيقة، حتى في اذهان اولئك الذين يدعون البحث عن العدالة. شأن رجال القانون في القصيدة ذاتها والقوة (الدرامية) للحوارات الداخلية لتسعة اشخاص تتأتى من طرح تجارب متقطعة استرجعت تحت وطأة اللحظة الحاسمة. اي لحظة القرار والمواجهة ففي مثل هذه اللحظة. على المرء ان يستجيب لدوافع التحريك الشديد اي للدافع الغريزي للبقاء او للخلاص الروحاني وبكلمة اخرى فان بعث الحياة مجدداً في وثائق قديمة مطمورة في ركامات مهجورة هي خلق شعري يعتمر فيه الصدق حيث تحمل لحظة النبوءة والاشراق للآخرين العبرة والدرس والنور الذي يتجاوز الوعظ لأنه يتعامل مع ينابيع الحب والحياة الأساسية فاذا كان كيودو هو الشيطان في لباسه وسلوكه الحيوانيين. فان بومبليا هي الزهرة النقية الطاهرة وكابونساكي هو الحب والوفاء

وفي تملكه لمثل هذا التصور ولهذه الادوات لم يكن براوننغ يعيش في فراغ، اي لم يكن مقطوعاً عن ظروفه فالجريمة التي أعاد تفحصها أتاحت له تسليط الضوء على المفارقة بين الظاهر والباطن المزيف والصادق الطهارة والزيف مشيراً بصورة او بأخرى الى ان مجتمعه ، اي

عصر الملكة فكتوريا ، يحتاج الى فحص والى هزة عنيفة ، الى بحث عن الصدق والحقيقة تحت ستار المسلمات والمقبولات والظواهر وبراقعها اي ان الفنان وقف خارج البرقع المؤسسي الاجتماعي ليرى نفسه ويرى الآخرين ، تماماً كما فعل البابا من قبل

ويتجاوز براوننغ (القصيدة) بصفتها شكلاً، بأتجاه الرواية الشعرية ، حيث تعدد الشخوص وعقدة الصراع ودراسة الذهن المجرم والعقلية العصابية وتفحص التناقضات الاجتماعية كما ان تجربته هذه هي بمثابة تمهيد للضغط الجديد الذي ستتبناه الرواية ، وتنفرط امامه الاشكال الشعرية الدارجة

كان W.C. Roscoe يعلن حينذاك اضطرار الاجناس الادبية الى تمثل الشخوص ، مشيراً الى (ان تمثيل الشخصية اصبح الاهتمام الاكثر شمولاً في ادبنا التصوري) ، وهو تمثيل تأكد في الصور الشخصية المطروحة في قصائد براوننغ ، وكذلك في سعة الاحداث وشدتها حيث تحتم نمو الشخوص وتكشفهم امام القارئ . وتعني مثل هذه اليقظة تعريفاً آخر للمخيلة ، التي وصفها الناقد الذي عاصر براوننغ ، أي جورج هنري لوس ، بأنها (تلك القدرة الفريدة في بلوغ اكثر تلافيف القلب غموضاً وسرانية ، واظهار الشخصية بأفعالها الداخلية والخارجية) ولا ينقطع التأكيد على أهمية الغوص في دواخل الشخوص عن أساليب الطرح فاذا كان براوننغ قد زاوج السرد بالحدث الدرامي ونهجه فان Roscoe أكد ذلك نظرياً عندما قال:(ان توحداً دقيقاً لنمطي العرض الدرامي والسردي تم ايجاده لفسح المجال أمام متطلبات الفن الجديدة) ، وهي هذه المتطلبات التي تأكدت في النتاج الشعري والقصصي عند براوننغ كما هي عند ميردث ، وعند روزتي في

(منزل الحياة) كما هي عند الاختين برونتي وجورج اليوت وفلوبير . (*)

وهذه الضغوط الجديدة هي التي تفضي الى الجدل المعاصر في التفاصيل الاخرى للشكل والمعنى تلك التفاصيل المتداخلة في الرواية الكلية لوولف وبروست وجويس وبعدهم عند عشرات الروائيين الذين وعوا هذه الضغوط ، واهميتها في هذا النوع الأدبي المتغير .

(*) ظهرت مقالة روسكو في مجلة National Review في عام ١٨٥٦ راجع حول هذا الموضوع Richard Stang, The Theory of the Novel, .p. 51.

الفصل الخامس

التوفيقية في الموقف والنص

الاكتفاء بالفكرة والتقيد بالمعتقد . محاكاة للواقع
من شأنه ان يبطش بالعمل ويمنعه من الديمومة

رغم ان تنسن لم يكن معنياً بواقع الحياة المعاصرة الا انه مجّد العلم ، وبارك التقدم في عدد من القصائد ابرزها قاعة لوكسلي [1]

وعندما ارتد في خاتمة حياته على منظوره المتفائل فلأن مظاهر الحياة المدينية وتبعات السياسة العامة لمجتمعه قد اذهلته وخيبت آماله لكن العصر طبع حتى قصائد بعض الشعراء الذين امتلكوا شفافية ونفورا اجتماعياً في آن واحد شأن (سونبرن)[2] الذي كانت قصائده امثال (هرثا) مبهجاً متفائلاً في النشوء البشري والارتقاء وهو أمر سيسحر بعد حين بعض الشعراء وبعض الروائيين من امثال بتلر

لكن الاكتفاء بالفكرة والتحدد بالمعتقد على أساس محاكاة الواقع من شأنه ان يبطش بالعمل او يمنعه من الديمومة صحيح ان بعض الناس ما زالوا يقرأون رواية (التن لوك) مثلا لشارلز كنكسلي التي تأثر فيها

---

[1] تتأتى قيمة القصيدة المذكورة لتنسن من طبيعة التحول فيها ، الذي يشبه تحولات كارلايل في (سارتر رزارتس) المارة الذكر فهي ايضا رحلة من الرفض الازلي . حيث التأمل الرومانسي القائم . الى التجاوب الكلي مع حياة العمل لكن تنسن يطرح جملة مشاريع ويناقشها ليطمئن في النهاية الى روح التقدم (الى الزمن الام) حيث يكون بمقدوره المشاركة في تحقيق الحلم البشري . فتقدم بلاده وعلمها لم يلغ المجاعة في العالم بعد ولهذا يتوحد الشاعر مع هذه الروح التي تقود الى التغيير وقيمة القصيدة في تقدير اغلب نقادها تأتي من هذا الاعتبار اذ يصبح الصوت المتكلم ناطقا بلسان مثقفي عصره

[2] سونبرن لا يمكن الا ان يذكر سونبرن عند التأريخ للرواية.فهذا الشاعر الانكليزي الذي بث الذعر في قلوب التقليديين والمحافظين في النصف الثاني من القرن الماضي جاء بأفكار اساسية بعضها يطرح تأثره بوولت وتمان وبالفرنسي فيون . وفكتور هيجو وبودلير . والآخر له علاقة بعلوم الانسان والاحياء فطرح فكرة التقدم ونفى اي وجود لعالم الوحي وهاجم الكنيسة وكتب علنا ما يزعج رجال الدين كما انه مجد المتعة الحسية . وغالى في ذلك حتى اصبح محط هجوم المحافظين بل ان متفتحا شأن جون مورلي كتب عن مجموعته (قصائد واغنيات) بأنها شهوانية قائمة ومدمرة لكنه جاء بموسيقى شعرية عذبة وامكانية ذهنية عالية وموضوعات جديدة وتجربة حيوية

بتجربة (اون) التعاونية وتنظيراته الايديولوجية . مطوراً تلك الى نمط آخر من الفكر اسموه بعد حين بـ (الاشتراكية المسيحية) لكن (التن لوك) تهم مؤرخ المجتمع اولاً فهي تعتمد حياة الشعر (الجارتي) توماس كوبر . وتوظف هذه الحياة لصالح دعوة المصالحة بين فئات المجتمع على أساس التخلي عن فلسفة (التجهيز حسب الطلب) و (مجتمع الوفرة) اي عن اصول اتجاه بنثام النفعي الذي رافق الثورة الصناعية والتغيرات الاجتماعية اما قارئ الادب فلا يرى في الرواية ما يدعوه الى اعتمادها خارج فائدتها المرحلية

اي ان عصر الايديولوجية الذي استمر منذ منتصف القرن الثامن عشر شديداً وقوياً في اوربا كلها اوجد نفساً آنياً في الكتابة الادبية ، بشكل قصائد وروايات ناهيك عن المقالات التي اختص بعضها وثيقاً بالأدب اما اتجاهات هذا النفس فهي تتوزع بين: ١ – التوظيف العلني للابداع والقص والاعلان لاغراض المنفعة . انطلاقاً من رأي عديدين من مفكري المرحلة في اوربا الذين رأوا في الابداع ضرباً من النتاج المسلي والمضيع للوقت ، والضار اصلاً،ومعروف رد كولبرج الابداعي على السيدة باربولد وهي واحدة من صاحبات هذه الدعوة

٢ – اعادة كتابة بعض النصوص وتشذيبها ولم ينج حتى شكسبير من مقص باودلر الذي لا يرحم

٣ – التوفيق بين الاتجاهات المتصارعة وكانت مقالة جون ستوارت مل عن (بنثام وكولبرج) بصفتهما ابرز عقلين متناقضين في ذلك العصر واحدة من الشواهد المهمة في معنى التناقضية الفلسفية والفكرية العامة التي طبعت الحياة الاوربية آنذاك

اما لماذا سعى جون ستوارت مل الى هذه التوفيقية فلأنه ادرك لاحقاً ان تلقين ابيه واستاذه بنثام يتيح له الحركة في سياق (آلية) الحياة ، اما تلك المساحة الشاسعة من الحلم والتصور فانها تكاد تكون مغلقة بستائر سود

وهكذا تحولت الحياة الى ماكنة من التسبيب والفعل ورد الفعل ، وكان لابد ان يتمرد على هذه الماكنة ولو قليلاً

كان (جون ستوارت مل)[3] يعي ان كوليرج تجاوز واقعية بنثام الشديدة ، ومنطقيته النفعية ، ومنظوره العام «للسعادة الاعم للعدد الاعم» لانه عاش في تلك المساحة التي لا يعرفها بنثام ، اي تلك التي تجعله يبصر الخارق والعجائبي على انه وشيك وقريب

فالعلمية الضيقة لم تغلق ذهنه عن هذه المساحة والواقعية الغامرة لم تسدل حجبها على رؤاه بعد ، بل كان ثمة ايمان آخر بمنطق الكون وعلاقاته وتداخلات مخلوقاته يحتم رؤية بديلة اثبتت كونها المتنفس الذي اعان العديدين في فترات الضيق والكرب والذعر من الواقع

وعندما اراد الفكتوريون التخلي عن قيود بنثام اضطروا الى العودة

---

(٣) كتب جون ستوارت مل مقالته عن بنثام في (١٨٣٨) ، بينما نشر الاخرى عن كوليرج في عام (١٨٤٠) وقال عنهما انهما الذهنان البذريان الكبيران في العصر ، اذ ان بنثام يؤكد (المغزى العملي للفلسفة التأملية) بصفتها مؤثرة في افعال البشر ، وبنثام هو المتساءل في كل ما هو قائم ، دون ان يكون سلبياً على خلاف ديفد هيوم . انه يبحث عن كل ماهو خاطئ بعد المضي في التساؤل والاشتقاق فكل مبدأ لابد من البرهنة عليه عقلياً فالخطأ مصدره التعميم، والمنفعة العامة عنده هي أساس الاخلاق ويعترض عليه مل جراء اهماله كل ماهو شعور لا مصلحة فيه لكنه يطمئن الى اسلوبه في المعالجة والى جهده في القانون . اذ وجده مجموعة مخلفات اقطاعية وحوله الى علم

كما ان كوليرج هو الآخر يتساءل في جدوى الاشياء . لكنه على خلاف لوك والقرن الثامن عشر وجد الذهن البشري يتوزع في مقدرتين الاستيعاب او الفهم حيث الاعتماد على الاحاسيس . والعقل او الوحي المباشر حيث ادراك الحقيقة التي تعجز عنها الاحاسيس . وهو يرى ان فلسفة لوك وبنثام تقود الى الالحاد حيث يستحيل اثبات المعجزات في ضوء التجربة كما انه يرى ان الفلسفة ذاتها تلغي الالتزام الاخلاقي لكن كوليرج يبصر الايمان على انه حالة ارادة لا استيعاب ورغم ان مل يعترض على بعض افكار كوليرج الا انه يتفق مع منهجه الفلسفي على أساس انه ينفتح امام معطيات العقل .

باسراف الى الاساطير وتوظيفها فهذا (تنسن) يذهب الى اساطير الملك والى سيدة شالوت،وهذا ارنولد يختار من ميسرنس تمرده على الآلهة التي تهمل عدله فتقرر تقصير حياته ومن يوسيس تنث العصامية الشديدة والمنازلة الدؤوبة للكبر والشيخوخة[٤] ، لكنه في كل ذلك ينطق بلسان عصره في اوربا كلها حيث يقول في ثنائه على (سينانكور) مؤلف (اوبرمان)

للشاعر ان يعلن بعض الاسرار
ما دام العالم يبحث عن الجديد
ولكن انّى له ان يكشف ما هو عميق تماما
فالعالم يعجز عن فهمه

اي ان الحس بأهمية المبدع قائم لكنه حس مرهون بالتزام معين . هو نفسه الذي دفع الشاعر الى القول في قصيدة (التخلي)

الشاعر الذي منحت السماء قلبه الكبير نبضاً اسرع
يخضع هذه الطاقة لسبر غور الانسان .
لا لسبر سيرته الذاتية

---

(٤) تحولت اسطورةيوليسيس عند كتاب القرن التاسع عشر وشعرائه الى طموح قلق دائم غير عابئ بحدود الزمان او مشقة المكان . واعتمد هؤلاء على دانتي الذي ادان هذا الطموح السائب عند البطل اليوناني بينما جاء هذا النهج عند يوليسيس بمثابة الخلاص من كل ما يشكو منه مثقفو العصر . لاسيما مجادلة الذهن مع نفسه ولهذا كانت دعوة يوليسيس (لنجاهد لنبحث . لنجد . لا لنرضخ) هكذا كان يعلن امام بحارته في قصيدة تنسن التي تحمل اسمه . كما انه يظهر في قصيدة ارنولد (العابث الضال) حاملا القدة والأمل للآخرين . لكنه في قصيدة اخرى (Palladium) يأخذه عن دانتي بصفته بطلا رومانسيا يمثل المعرفة بصفتها ناتجا للتجربة اي انها المعرفة التي عناها القرن الثامن عشر . والتي تقل شأنا عن المعرفة الشعرية

اي ان العودة الى الاسطورة هي الاخرى عودة مرهونة بالزام ما ، وبعوامل اخرى تجعل من المبدع معنياً بالعام لا بالذاتي ، في سياق تمرد واضح على (الرومانسية) واتجاهاتها في التفكير وعندما يتم البحث في اتجاهات (التوفيق) يمكن تشخيص بعض سماتها هذه عند فلوبير وبلزاك وجورج اليوت وديكنز . بينما يقف آخرون،شأن ثاكري،في خانة الاستيعاب الادق للواقعية الساخرة التي لا تخفف منها تدحلات كتابها وتصريحاتهم العقلانية في مواقع مختلفة من نتاجاتهم

ولعل بلزاك هو الذي يتيح لنا متابعة التناقضية الجديدة وميلها الختامي نحو التوفيق فاذ ينبعث شخوص بلزاك كما يقول تيرنل محقاً من راسين وموليير لاسيما في مجانينه ومعتوهيه . فان طريقته المحببة هي الا يدع هؤلاء يتحولون الى شخصيات ظل تكشف عن الآخرين بل يدفعهم لتحريك الاجواء التي تتيح انفصام الصوتين عند الشخص الواحد . حيث ينشطر الانسان الى عام يتقيد باللوائح والتعليمات والمتطلبات . وخاص ينصح ارنولد القراء بالتخلي عنه فالعام هو الذي يلتزم بالفضيلة المعلنة وبالمقبولات اما الخاص فهو الذي يعيش في نفاق ذاته،وفي نفاق ذوات الآخرين

واذا كانت قراءات بلزاك في روايات السيدة رادكلف قد هيأت له فرصة تصيد الغريب والاجرامي . فان واقع الحياة بمحاسنه ونفاقه ونجركته ومشكلاته كان يدفعه للبحث عن تعامل منتظم مع مستلزمات البقاء وبين المساحتين كان لابد لشخوصه ان يظهروا دون مثالية غير مبررة وكان لابد لهم بعد ذلك ان يكونوا مجرد بشر اذ كما يقول تيرنل عنهم انهم (يمثلون الانحلال الاخير للبطل في المجتمع التجاري)(٥)

وحتى فلوبير الذي اشتدت المبالغات بشأنه وجد سنده في اللغة وفي

---

(٥) اذ يقدم تيرنل تحليلا شيقا لهذا الموضوع في الفصل المكرس لبلزاك .The Novel in France

القدرة على تكثيف الاسلوب والمفردة لنقل الصورة والفعل في آن واحد ، دون عزل بين الاثنين اما مشكلة (مدام بوفاري) فهي الاخرى مشكلة شخوص الرواية في القرن التاسع عشر . اي مشكلة الاحتكاك بالجاه والثروة ، وعندما يتم هذا الاحتكاك دون «معتقد» او ذهن مهيأ لاستيعاب التغيير . غالباً ما يتصور الفرد ان (الثروة) هي بديلة النبل ، والجاه هو لازمة الاخلاق . وفي عالم ينعدم فيه الاطار الاخلاقي جراء التغيرات السريعة ، وتظهر فيه قيم اخرى عمادها المال والشهوة والشهرة . كان لابد لمدام بوفاري ان تصاب بالمرض العام . وان تتحكم فيها الغريزة التي اثارتها سمات الجاه ووهجه

وعندما كتبت جورج اليوت (مدل مارج) في عام ١٨٧٢ فانها وجدت نفسها تختار الساحة المهيأة التي امتها مختلف الكتابات . اي ساحة المجتمع الوسيط اولاً وهي ساحة تخلو من الفعل البطولي مادامت خاضعة هي الاخرى لطبيعة الافكار والمعتقدات الأساسية المسايرة لحركة النمو الاجتماعي فروايتها خالية من البطولة ايضاً بل ان بطلها هو المكان نفسه . تماماً كما كان مكان (سوق الغرور) هو الأبرز في رواية ثاكري التي تحمل الاسم نفسه . فاذا كان المكان هو ساحة الفعل والسلوك والطموح والتناقض وهو الشاهد على كل ذلك في غياب قيم بديلة او وقائع اخرى تتيح البطولة او التفرد النبيل . كان لابد ان يصبح المكان الشاهد الاوضح على ما يجري بل يمكن القول ان ذهنية غارقة بالافكار وملتزمة بالمنطقية الاستدلالية السائدة آنذاك كان لابد ان تنقسم عندها الرواية الى مجموعة افكار فكازبون هو دارس العلوم القديمة الذي يغرق فيها دون نتيجة ، فيبقى يبحث عن (مفتاح) للحل . ليجد نفسه كهلاً متعباً يشك في الآخرين وزوجه دورثي بروك تبتدئ معجبة به لأنها ترى فيه او هكذا هيئ لها الجلد والبحث وحسن الادراك . لكنها سرعان ما تشعر بأن عصاميتها

وصوفيتها قابلتان للاندحار امام الواقع ، وهو ما تأكد عند وفاته في بعدما اشعرها (لادسلو) الذي تربى على الشاعر شيلي بأن (التمتع بما هو جميل) ليس غضاضة ، بينما كان (بلسترود) يخفي عن عائلته وصحبه سرقاته القديمة . ووجد في لبوسه الكنسي وحماسه الحالي ستاراً لاخفاء ماضيه . الذي داهمه هذه المرة وفي لحظات السرد القصصي بشخص ذلك المعتوه رافلز الذي يعرف كل شيء عنه : اما روزا موند فانها تبحث عن الزواج بـ (لدغيت) حباً للجاه . ولمكانة عائلته لكنه يعجز عن تقديم ما يرضي رغباتها مادام مولعاً بالعلوم

اي ان هذه الرواية تتوزع الى عدد من المواقف والمعتقدات ، التي تلغي الافراد بصفتهم الشخصية . وتكتسب قيمتها من هذا الجرد العام للمعتقد ونقيضه ودلالته ولهذا فهي رواية تعوّل على الفعل مهما كان صغيراً ، وتعتمد على التفصيل ونقيضه . كما انها تطرح الساحة كلها في سياق جدولة اهتمامات مثقفي الفئة الوسطى الذين يطمئنون الى النقد ، والتوفيق في حلول يرتضونها ومصالحات يرون انها بديل للموقف الاخلاقي او المعتقد ولعله مثل هذا (المعتقد) الذي يبقي الرواية محدودة الأداء والمعنى في جدلية الديمومة والموت

فمنذ البداية راهنت الرواية على مجموعة دوافع وغرائز في عالم يحدده المكان والزمان هكذا جاء كروسو الذي وصفه أيان وات بقوله (انه ليس رحالة تاجراً جذوره ضاربة في محيط مألوف لكنه واسع كما انه ليس شأن يولسيس بحار رغم مشيئته يزمع العودة الى عائلته ووطنه ان حرفته الوحيدة هي الربح . وان العالم برمته هو عالمه)[٦] لكنه رغم ذلك يبحث في فعله عن سمة القداسة ليعقد المصالحة بين الديني والدنيوي

---

(٦) The Rise of the Novel, p.74.

الفصل السادس

بدء الانشقاق على هاملت وفاوست

ليست (التعقلية) في القرن التاسع عشر مرادفة للنزعة الفلسفية العقلانية المحتكمة عموما للتجربة والاحاسيس في سياق مبادئ لوك وصحبه ، بل هي تعبير يطلق جوازا على (المثقفين) المعنيين بالفكر والتأمل ، اولئك الذين فاضت اذهانهم بالافكار الكبيرة والمتناقضة في آن واحد ، تلك الاذهان التي تململت وعانت بين استغراقات هاملت ورغبات فاوست . لتجد نفسها في احيان عديدة مدعوة الى التسليم بالفعل العادي . والرضوخ لما اسماه كارلايل (جون بل) ، نموذج العمل اللاذهني وليس المقصود بالتعقلي ذلك الذي ادانته واحدة من تعقلي العصر الاعتياديين . جورج اليوت ، في روايتها (مدل مارج) في شخص كزابون ، صاحب اوهام العظمة الذاتية في حقل التنقيب والبحث ، بل انه صاحب النزوع التأملي والتفكير الذي يقوم على ثقافة عميقة واسعة وحوار حيوي مع الحياة ، اي النزوع الذي املى على الروائية قليلا من (التحليل النفسي للشخوص) والافادة من مبتكرات المعرفة والعلوم الطبيعية في المعالجة والشرح والبناء الكلي لساحة احداث الرواية الصغيرة والمتوزعة تفصيلا والمتكاملة بناءً في منطقية متوقعة . تعتمد الاستقراء في جمع النتائج والخيوط في العمل الادبي وتربط فكرا بين (تعقليتها) وبين وفائها للعقلانية في اطارها الاتباعي الجديد الذي تتلمذت عليه في ظل تأثير صديقها الناقد جورج هنري لوس . محرر مجلة (ويستمنستر) المتميزة في الوسط الانكليزي المثقف

وقبل متابعة هذا الاتجاه في الرواية الاوربية كلا نحسن الاشارة ثانية الى الشاعر روبرت براوننغ الذي اعد (التفكير) او التأمل ضربا حصيفاً في تجديد الذهن البشري . وهو ميل لم يكن براوننغ قد ابتدعه بل يمتد الى فلسفة كاملة نشطت في نهاية القرن في اوربا كلها في سياق الفعل ورده

صب التصرف العقلاني[1] الذي ميّز اتجاهات التفكير منذ النهضة

لكن براوننغ واجه انتقادين ينطلقان من المواصفات العامة لثقافة العصر التي تتيح لنا رصدا مناسبا لحركة الرواية الاوربية

فالانتقاد الذي وجد في ميوله الفكرية (اغراقات هاو) وتمنيات مثقف متمكن ماديا وموفق اجتماعيا يعني ضمنا ان براونغ بعيد عن الواقع التعيس الذي انشدّ اليه تفصيليا عدد من كتاب العصر اي اولئك الذين هجروا النقد العام للنزعة المادية أي هجروا الموقف الذي التزمه براوننغ وتوجهوا نحو الحياة المدينية بكل سوئها وقرفها داعين للاصلاح والعدالة الاجتماعية

---

(١) يمكن أن نقول أن نمو الرواية عنى في حينه خلخلة المفاضلات (العقلانية) . أو الاتباعية . وتحديدا الاصول الافلاطونية الحديدة لكن هذا الاطلاق غير جائز من الجانب الآخر اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار اهتمامات متنوري القرن الثامن عشر في أوربا بالأحاسيس على انها المؤدية الى المعرفة فالافلاطونية الحديدة تتبع افلاطون في أن الأفكار أو المثل هي الوقائع الكامنة خلف الظواهر المادية للعالم الزائل اي انها تحتوي في داخلها كل ماهو أزلي غير عابئة بالمتغيرات لكن الزمن أخذ يعني القوة المغيرة كما طرحتها النهضة وكما طرحها مختلف الشعراء شأن تنسن وجاءت الرواية لتعنى بالافراد في محيط محدد وتطرح اشكالية الوجود والمثل من خلال المتغيرات ذاتها كالافراد ومجتمعاتهم بل ان الزمن نفسه أصبح تعاقبيا حيث الفعل الماضي يقود الى الحاضر وحيث الذاكرة في صحوها وتغافيها تجمع اطراف الزمن المتغير.

أي أن المعنى التقويمي للزمن والمعنى التأريخي له بصفته قوة مغيرة انسجما مع ظهور الرواية أو قادا ضمنا الى هذا الظهور ضمن التغير الفعلي في المجتمع ذلك التغير الذي اتاح احترام الافراد واحاسيسهم ونموهم على حساب التقاليد الادبية الثابتة التي كانت تتحكم بالمادة المؤلفة فالزمن بصفته قوة مغيرة هو سر الرواية . كما ان (توزيع العمل) في المجتمع الصناعي هو سر التنويع الواسع في الشخوص الذين يتضمنهم عالم الرواية المتغير لكن هذا التفسير الذي احتضنه ايان وات ينطبق على ظهور هذا النوع الادبي دون ان يلغي افادته اللاحقة من الاسطورة والموروث كما حصل في أدب القرن العشرين راجع

The Rise Of The Novel, pp. 23 — 24.

جامعين بشكل أو بآخر النزوع الذي بدأه (كارلايل) في التوفيق بين الدعوة العامة والامثلة الميدانية التي ينطلق مها في دعاوى الاصلاح[٢] كان هؤلاء اصحاب قضية او رسالة في سلسلة من الكتابات سميت بـ (الرواية الصناعية) او رواية (المشكلة) فساحة الرواية تزخر بالحياة وتفاصيلها يتوسطها عمال من على شاكلة (فلكس هولت) عند جورج اليوت في الرواية التي تحمل اسمه او بارتن في رواية (ماري بارتن) للسيدة كاسكل ، او سلاكبول في (ايام صعبة) لديكنز الخ[٣]. فالروائي صاحب قضية ، ودعوة اصلاحية توظف ماكنة الرواية . أو تثقل عليها لكنها دعوة تمنح

---

(٢) رغم مايقال عن تطرف كارلايل . الا أن دعوته لـ (فعل ماتقع عليه يدك) ينسجم مع الفلسفة الاساسية للمجتمع الصناعي أي توزيع العمل اما اعتراضه على (النفعية المطلقة) وحب المال فينطلق من ميله للاصلاح وحنقه ازاء ظواهر الاستغلال

(٣) الرواية الصناعية

تمثل هذه الرواية الرد على (التعقلية) لأنها لا تهتم بقضية أخرى غير مشكلات شخوصها العمال الذين يتملكهم هم يخص حياتهم وحياة اقرانهم الاجتماعية فهم لايعانون ألماً ذهنياً . بل يشكون وضعا اقتصاديا واجتماعيا مزريا وكان صوت كارلايل في كتابه (الماضي والحاضر ١٨٤٣) مؤثرا في شد الكتّاب الى قضية العمال ففاضت رواية السيدة كاسكل (ماري بارتن ١٨٤٨) و (الشمال والجنوب ١٨٥٥) بأحاسيس صادقة نقلها ذلك التوظيف المدهش للوثيقة والتفصيل بينما كانت رواية كنكسلي (التن لوك ١٨٥٠) وثيقة قصصية تضج بالنقد الاجتماعي لكنها تجاوزت رواية (سبل ١٨٤٥) لبنجامين دزرائيلي دون أن تتخطى رواية دكنز (ايام صعبة ١٨٥٤) أو (فلكس هولت) لجورج اليوت (١٨٦٦) هذه الروايات التي سميت بالرواية الصناعية أو رواية المشكلة لم تكن منقطعة عن الشعر . شأن قصيدة كلف المسماة (بوثي) كما انها تلتقي في النزعة التوفيقية . الداعية الى الاصلاح لغاية الحد من الثورة اذ ان العمال قدموا طلبهم المشهور في نيسان ١٨٤٩ . واصبح (الجارتيون) حركة واسعة بثت الذعر في قلوب الطبقات الوسطى ويرى لوس كزامين ان هذه الرواية تمثل من الجانب الآخر (التحصن الطبيعي ضد الثورة) اما من الناحية الادبية فهي تقع في التيار الواقعي الاساس في الرواية . حيث التجربة الفعلية هي مادة الرواية . تماماً كما اعتمدها جماعة ماقبل رفائيل في الرسم

شخوصه حيوية وتدعوه الى اعتماد وصف المكان والشخوص في ضوء علاقة متصلة بين الاثنين لقد اصبح المكان في بعض الروايات اساسيا كما لم يكن قبلا ، وتمكن الروائيون من تحقيق علاقة مباشرة بينه وبين الشخوص ، لا على اساس انه (موقع) الحدث حسب بل على اساس انه دافع ومحرك للحدث . ومسبب للوضع النفسي للشخوص وأمام حرارة القضية وآنيتها كانت عين الروائي تلتقط التفصيل في ضوء مايحصل ومازالت بعض المقطوعات النثرية الوصفية في هذه الروايات مثار اعجاب قارئ النثر ودارسه

وبينما كانت الساحة تكتظ بالبشر ومشكلاتهم كان روائيون آخرون يرفضون هذا الاهتمام ويرونه «مقرفا» كما هو أمر فلوبير فيدان الاخير هو (العلاقات الشخصية) لكنها علاقات محكومة بنظرياته أيضا وهي نظريات تتناطح مع الدارج بسوداوية شديدة خالية من اي اسانيد عميقة أو اية بشرى بالخلاص او الفلاح

وبقدر تعلق الامر بهذا الموضوع فان فلوبير يختلف عن ثاكري

فإذ يطرح الانكليزي نمطه (بكي شارب) في (سوق الغرور)[4] على انها (المتسلق الاجتماعي) الذي يعتمد الذكاء والجمال للتسلق الا انه كان يترك بعض المشاهد لتقديرات القارئ . منسحبا الى الخلف كمعلق او مخبر

---

(٤) ظهرت (سوق الغرور) في عامي ٤٧ ·١٨٤٨ ليصفها مؤلفها بأنها رواية دون بطل . معلناً عودة الشخوص الى حجمهم الفعلي في مجتمع نفعي وكانت اعلانا عن انقطاع الوصل مع (الرومانس) وموت التزييف فالمجتمع تحدوه رغبة عارمة للكسب والنجاح لتطور هذه الرغبة الى تضحية بكل شئ آخر وبضمنه الحب يقول ثاكري في رسالة الى روبرت بل (١٨٤٨) انه يريد ان يعبر «بتعابير جذلة عن كوننا في أغلب كياناتنا حمقى وأنانيين وتحدونا الغرور اريد ان أترك كل امرئ قلقا تعيساً في نهاية القصة»

صحفي وفي احيان قليلة كواقعي ساخر يرى الدنيا كما هي دون تشديد الرؤية المعتمة وكانت (بكي شارب) مقبولة . لايرفضها القارئ ، مادامت (حالة عامة) دارجة في مجتمع تتحقق فيه (المرونة) في ظل العمل والمال ، فحيث يسود التغيير في ظل (ايديولوجية) نفعية واضحة يتسابق الرهط الخالي من (الحكمة) و (التنور) في التسلق . بل ان من شأن آخرين في هذه الرواية لايرون هذا الواقع من جانب ويعيشون بعقلية اخرى قديمة او متقادمة (حالمة) ولايمتلكون مايخرجهم من ساحة (الاعتيادي) من جانب آخر، ان يبدوا غرباء او مثيرين للشفقة والسخرية

وهكذا كان حب (دوبن لاميليا) غريبا ، ومضحكا صحيح ان مدينة ثاكري هي مدينة خطيئة يموت فيها الحب ، لكن ثاكري ليس دستوفسكي وهو لايتعامل مع مجموعة افكار ، بل انه يرى العلاقات الشخصية محكومة بواقع نفعي ويترك للقارئ تقدير مايريد حول الخلاص فقد لا تكون (بكي شارب) اكثر مما هي عليه ، وقد لاتدخل في علاقات زنا معلنة . وقد لاتكون مسؤولة عن موت جورج اوزبورن ، لكنها مؤهلة لهذه جميعا وقد لاتتورع عن أي منها عندما تستدعي مصلحتها ذلك اي ان ثاكري لم يعظ القراء لانه يتعامل مع واقعه كما هو عليه ، وكما تحكمه الفلسفة النفعية التي قارنها راسكن بتعاليم الكنيسة فقال مايعني ان الكتاب المقدس يدعو الفرد الى احترام جاره وحبه . اما هذه الفلسفة فتدعوه الى سرقته (٥)

---

(٥) تكتظ كتابات راسكن بعبارات من الكتاب المقدس وتتوحد هذه في عباراته فتقرأ افعل ما للآخرين ما تحب أن يفعلوا لك أو أذهب واصلح نفسك قبل سعاك لاصلاح النظام الاجتماعي ويقدم بعد ذلك تحليلا لمعنى المال واصفا المادة بأنها المرض . ومكونا تصوراً (متساميا) لطبيعة مجتمع المستقبل يقترن بنظراته للكون والحياة . ودور (القلة) الكفيلة◄

لكن فلوبير كان يحتكم الى فلسفته الخاصة، فهو يطرح مدام بوفاري (ايما) على انها تنزع الى النمو وتحسين ثقافتها ومظهرها وتمشية امورها العائلية لكنه طرحها ايضا وكأنها غير قابلة للخلاص يقول تيرنل في تفسير عدم القبول الاجتماعي (بفلوبير) انذاك

ان هذه الفضائل تعبّر عن تثمينه التلقائي لكل ماهو متوازن . وصاح في الطبقات الفرنسية الوسطى لكنه عندما يضحي بهذه التشاؤمية المذهبية يتمسك بها ذهنياً دون ان تنبع من تأمله لمادته . فانه قضى على استنتاجات وجدانه وورّط نفسه في ارتباك قيمي وقد نستنتج ان هذه العدمية هذا الحس بان لاشئ يمتلك قيمة سواء كان الدين أم الأخلاق أم الحب - هي التي ازعجت ربة العائلة الفرنسية في عام ١٨٥٧ وليست بضعة مشاهد شنيعة . وهي التي قادت الى مقاضاة فلوبير بتهمة عدم الاحتشام[٦]

لكن فلوبير يحتاج الى وقفة اطول في مسار الرواية ليس لعدميته التي تفترق عن رواية المشكلة او الرواية الصناعية صاحبة القضية في تلك المرحلة

▶بالاصلاح وهي القلة التي تمتلك (تجاوزية) الفن أيضا لكن الدولة التي يقترحها سلطوية وليست ديمقراطية تعاونية وليست تنافسية . هرمية وليست فردانية اخلاقية وليست سياسية

وتقاد الحموع حسب مبادئ (المساعدة والمودة والشرف والعدالة) اي ان الدولة المقترحة (عضوية) شأن دولة القرون الوسطى كما تصورها في (أحجار فينيسيا) وتحديداً في (طبيعة الفن القوطي) ولهذا تعتمد فلسفته قوله الذائع (ان لم يعمل الانسان لاحق له بالطعام)

(٦) The Novel In France, p. 287

التي الزمت كتاب النثر اكثر من الزامها للشعراء ، ولكن لانه في جانبه الاهم اعطى الشكل اهتمامه الاكبر ، بل ان كتاباته لاتحتضن كثيرا مما يجب قوله ، - كما يؤشر ذلك تيرنل - بل قليلا مما يستوجب ان يقال بشكل آخر . هنا يلتقي بجورج اليوت في استبطان السلوك الشخصي ، لكنه يفترق عنها في مركزة الفعل القليل الذي لديه ، وفي شحن تجاربه الصغيرة بقوة اخرى يستعين فيها ببعض الصور التي اخذت تتكرر في الرواية منذ ظهور روايات الاختين برونتي ، حيث الاغصان والاشجار المحروقة تمتلك دلالة الرمز وفعله في التركيب الكلي لكنه يمنح كتابته تعددية الصوت الواحد ، وليس تعددية الاصوات المختلفة واذا كانت املي برونتي سباقة في استخدام زاوية النظرة ، وموضوعية السرد ، تاركة للقارئ جمع مايريده من خيوط ، واذا كانت اختها قد فعلت شيئاً مماثلا فعلقت بعض الاستنتاجات ليشترك في تكوينها القارئ ، فان فلوبير جعل ردود (ايما) - مثلا - مرهونة بالاجوبة المعلنة للاخرين ، كما هي متأثرة بالاصوات المتقطعة التى تبلغ مسامعها عن غير قصد لتؤثر في سلسلة الحالات والمشاعر والانفعالات التي كانت تتغير باستمرار .

انها تأثيرات الآخرين في انفعالات الشخوص وعواطفهم ومشاعرهم التي تجعل شخوص فلوبير في حالة تغير مستمرة ، وهذه الحالة هي التي اهتم بها غوتيه في فرنسا قبل سنوات (١٨٣٦) ، والتي سحرت وولتر بيتر بعد ذلك بعقود ، والتي تقرن عادة بالجماليين ، وبالانطباعيين تحديدا ، كما انه هذا الاهتمام الذي يجعل فلوبير مهماً لدارس هذا الجنس فمع ارتعاشات القلب ، ونبضه ، ومع تلاحق الثواني في علاقة مستمرة بالخارج ، يصبح الروائي متمردا على (التقليد) و (الركائز) رافضا للمقبولات ، وآتيا بنهج او طريقة ، اي انها ليست المادة التي تعنيه أو الحدث بل الطبيعة الخاصة للعلاقات والشكل الذي تتخذه ولما كانت الطريقة خاصة وذاتية غير قابلة

للتقليد ، كان لابد ان تبقى فريدة . وان تؤثر نهجا في الآخرين،شأن هنري جيمز وكونراد . لتستثمر الطريقة ذاتها الى حد ابعد عند جويس وفرجينيا وولف . فتنمحي الآثار المعلنة للآخرين في مساحة الذهن الحالم او البعيد (اللاوعي) الذي يحشد ما لديه في لحظات حاضرة تنقل الماضي ثقيلا،كما هو امر الرواية الذهنية،ولكن بوهج آخر يتفاوت في تقديره النقاد

وتجاوزاً يمكن الاقتباس عن موريالك في نقل ماقاله فلوبير عن نفسه . في النقطة الحرجة بين العدمية . والشكل ؛ أي النقطة التي قد يستثمرها الناقد لمنهجة نمو هذا الجنس الادبي واعتبار فلوبير اساسيا في نمو الشكل الآخر للرواية اي الشكل الذي تجاوز السرد الموضوعي كما تجاوز نظرة الشخص الثالث او المتكلم وفرض يقظة اخرى ازاء علاقة الفرد بالآخرين وازاء علاقته المتعددة الوجوه بذاته او بذواته فهو يعلن في الاقتباس التالي تمرده المطلق على كل ماوضعه الانسانيون عن الانسان وعلى كل ماارادوا تأسيسه في هذا المجال

كنت اتمتع بمحاربة أحاسيسي وتعذيب قلبي كنت ارفض الجدوى البشرية المفرطة التي تعرض نفسها امامي فحيث اشحن ضد نفسي اقتلع الانسان بيدي . بيدين مكتظتين بالقوة والفخر . اردت ان اشيد من هذه الشجرة المورقة عمودا أجرد لكي اقيم ما لاادري اية شعلة سماوية تكون على قمته الاعلى . كما لو كانت على محراب[٧]

---

(٧) المصدر نفسه .p. 326

من المعروف ان فلوبير كان يعاني من نوبات عصبية . لكنه كان يحيا من أجل صنعة الرواية يقول فلويد زولي عن مدام بوفاري

عندما ظهرت في عام ١٨٥٧ لتلعن سوية مع ازهار الشر لبودلير كان فلوبير قد قضى ◄

هنا يكون الانشقاق على (التعقلية) كاملا وهنا تنهدم اهتمامات الروائيين الاساسية التي عولت على الانسان في صراعاته الخارجية ولكن هنا ايضا تتردد المفردات التي تومي باتجاه الشكل الساحر الذي تتجه نحوه الرواية لكي تصبح هي الاخرى فنا يفترض نفسه أسلم من الواقع واجدى . واكثر مدعاة لتجميل الحياة بعدما ضاقت بالتقاليد والاحكام والمسلمات انه هذا المدخل الذي يفسر لنا نزوع (بيتر) لتمجيد المفردة الدقيقة الثمينة والنادرة . والاسلوب الزاخر بالحسية الذي يلتقطه وايلد في «صورة دوريان كرى» كما يلتقطه جيد في «اللا أخلاقي»

لكن بيتر لم يكن يكتفي بتنظيره النقدي بل وضع روايته (ماريوس الابيقوري) لتكون مثالاً لنهجه فبعد ما ظهرت مقالته (النهضة) في كتاب عام ١٨٧٣ كانت الرواية تعقبها (١٨٨٥) لتقع في تيار ساهم فيه قبلاً هوغو في فرنسا وهاينه في المانيا اذ جرى التأكيد على عودة أخرى للماضي أكثر خيالاً وجمالاً فالابيوقورية ليست رديفة للمتعة الحسية بل هي ضرب من الفعل الذهني الحر الجميل المتزن العادل بغية بلوغ صفاء الروح لجعل الحياة سعيدة فالسعادة هي الغاية لكن شخصه في الرواية يكتشف في مرحلة نموه الخامسة ان تربيته تخلو من الانفعال والعاطفة وهكذا جاءت مشاركته الوجدانية في الشعائر الكنسية الكاثوليكية مثيرة له . لتمنح حياته

▶ خمس سنوات في اعدادها للنشر انه ضرب فج من تقليل الشأن أن نقول انه عمل على انجازها

اذ عاني فلوبير عذاب الملعونين لاظهار كتابه الى النور كان هاجسه وسببه الوحيد للحياة اذ كان يقضي الايام بحثاً عن الكلمة المناسبة . الكلمة الأوحد وكان يقضي اسبوعاً أو أكثر في بعض الاحيان لتحقيق النقلة الدقيقة كما قضى الاشهر بأكملها ليكتب ويعيد كتابة المقاطع اذ لا أحد ولا حتى ملازمه يعرف أحسن منه عذاب الصفحة البيضاء وغدر المفردة

Intr. Madame Bovary (N. Y. : Dell, 8th p. 1970), p. 9

بعداً آخر لم تستكمله (الابيقورية) بمفردها واصبح الاسلوب بتكوينه ومفرداته الشريك والجسد . الروح والشكل في هذه الرواية

ولهذا لم يكن جهد فلوبير المختلف موضوعاً مقطوعاً في النمو العام لنظرية الادب

واذا كانت نزعة فلوبير تقود الى (الشكلانيين) بشكل أساس فإن المؤآخذة الاخرى على (براوننغ) يمكن ان تقودنا الى تفضيل أوسع بشأن الاتجاهات الاخرى لهذا الجنس الأدبي

إذ يكتب ماثيو أرنولد الى صديقه الشاعر (كلف) في عام ١٨٤٩ مؤاخذا براوننغ وكيتس على قلة صبرهما ازاء الاحداث محذرا من مغبة ذلك فالانهماك يجعل العالم «يطغي عليهما باكتظاظة» اما السبيل لمواجهة ذلك فهو امتلاك (فكرة) عما يجب ان يكون عليه العالم اي ان أرنولد يؤاخذهما على التعامل التفصيلي مع الحياة دون (فكرة) أو سند أساس ينطلقان منه وعندما كان أرنولد يؤاخذ براوننغ على التعامل المتوتر مع تفاصيل التغير كان هو نفسه قد بلغ استنتاجا حادا ازاء الحياة وقرر العودة الى (الثوابت) الاتباعية التي تنقذه من (الرغبات) المتلاعبة بذهن الشاعر ، فأدار ظهره للذهن المتجادل مع نفسه الذي اثارت[٨] فيه التغيرات حمية المجادلة والاستبطان . وحفزت عنده حالة من الاستفزاز غير الصبور وعندما فسر في تقديمه لقصائد ١٨٥٣ سبب تخليه عن قصيدته (امبدوكلس) التي ينتهي فيها الفيلسوف الى الانتحار . قال ان القصيدة تشيع مرض العصر مرض هاملت وفاوست . حيث الضجر والسأم ، وحيث الذهن

---

[٨] كانت هذه فكرة أرنولد في الخمسينات للخلاص من داء العصر الذي تخلل أغلب قصائده حتى ذلك الحين فهو يقول «الفكرة هي كل شيء في الـ فالشعر يقرن انفعاله بالفكرة» لكنه من جانب آخر يعارض «الآنية» التي دفعت (كلف) الى السعي «لحل الكون»

المستبطن لذاته وكانت وقفته هذه تأييدا لمسيرة (كارلايل) الذي اختار (الشغيل) بديلا لهاملت . داعيا الجميع الى (اداء مايقع قريبا الى اليد). فالدعوة تعني الانسجام مع قيم (البورجوازية) النافذة آنذاك . كما انها تعني ذعر تعقليي العصر ومفكريه من الافراط في التأمل (٩)

وكان الجنون الوشيك تهديدا لعدد كبير من أولئك الذين وجدوا منقذا في الفلسفة البديلة . اي فلسفة العمل البورجوازية دون قيمها فالعمل يوقف التأمل الذي يأكل في الذهن . وسواء ظهر التعبير عن الجنون المكبوت في شخصية زوجة روجستر في (جين أير) أم في شخصية هيثكلف في (مرتفعات وذرنغ) او طرقه تنسون في قصيدته (ماود) او تناوله براوننغ في (عشيق بورفريا) او تناوله دستوفسكي في شخصية راسكلنكوف في لحظات الاجهاد والصفاء المطلق او ظهر في الشخصية المنفصمة عند دكتور جايكل والسيد هايد في رواية ستيفن فانه كان اعلانا عن ضغط عصر الايديولوجية وعصر التغيير على مفكري العصر وتعقليه . كما انه اعلان عن ارتباك التفسير المنطقي للحياة والكون والسلوك البشري أمام الميراث الديني والاسطوري والجانب السري أو الغامض للحياة الشخصية واذا كانت قصيدة امبدوكلس انشقاقاً معلنا على هاملت وفاوست وكان حرص كاتبها على ابعادها عن مجموعة (١٨٥٣) تأكيداً لمسؤوليته ازاء الاطار المقبول فان

---

(٩) لم يكن الخوف من الجنون حالة فردية . تكررت عند عدد من مثقفي العصر في القرن التاسع عشر . بل هي حالة أعم تقترن بالخوف الأوسع من (العواطف الغامضة) والعواطف الغامضة تعني كل مايتمرد على الاطار العقلاني الخارجي . شأن الرغبات الجنسية والشك والشطحات الصوفية ويتأكد انتصار هذا الاطار بتلك العزلة التي اضطر اليها نيومان في انكلترا بعدما اعلن تحوله الديني يراجع حول هذا الموضوع ولم مادن في مقالته Victorian Morality: Ethics Not Mysterious(Review of Politics, XXIII .1961), 458 — 471.

الشيء الذي يستحق التأشير هو ان (انفراط الحساسية أو الشعور المرهف) الذي كتب عنه تي أس. اليوت لاحقاً اخذ يتأكد منذ ذلك الحين اذ انفرط الذهن عن الشعور وغاب الحس عن التعبير. ولابد من مفترقات جديدة. تقود الى (التجربة الذهنية) البحتة. أو (الادبية) الخالصة الخاضعة للتنظير. أو (الانطباعية) الساعية لاصطياد اللحظة رغم ان مسعى د هـ. لورنس في مطلع القرن الحالي سيكون باتجاه المصالحة المجددة بين الذهن أو الشعور لايجاد (العقل الشاعر) أو المالك للحس

لكن البدائل التي جاء بها المفكرون ومثقفو العصر (تعقليوه) كانت عديدة فالتأمل دون شك هو الذي يسّر تلك المساحة الغنية من الافكار التي احتوتها رواية دستوفسكي (الجريمة والعقاب)، وهي الرواية التي كتبها دستوفسكي بين ٦٤ ١٨٦٦ بعدما زار لندن عام ١٨٦٢ وهي التي يتشكل فيها الحلم وتأثيره واقترانه بالسلوك عند راسكلنكوف كما لم يحصل قبلا في الرواية اذا استثنينا (معنى النشوء والتطور) في احلام (التون لوك) لكنكسلي قبل قرابة عقدين كما انها الرواية التي تنطرح فيها قضية الفلسفة النفعية في انموذج (كراد كرايند الروسي - أي بيتر بتروفش لوشن)[١٠] وفيها يظهر نمط شخوص ستندال. على غرار جوليان سوريل. الذين اعدوا انفسهم على شاكلة نابليون لتغيير الواقع منطلقين من مبادئ خلاصتها احقيتهم بالاقدام على كل شيء ماداموا يعتقدون ان بأيديهم الخلاص. وفي متناولهم العبقرية كما يظهر فيها الشخص الذي يرفض ان يكون الضحية

ويتأكد فيها معنى المدينة الحديثة، بكل ما تعنيه. وبكل ماتحتمه على من يعيش فيها؛ اي ان (الجريمة والعقاب) احتوت الذهن الغارق في

---

(١٠) كراد كرايند هو انموذج الفلسفة النفعية كما طرحه شارلز دكنز في (ايام صعبة)

التأمل كما احتوت (الانسان الطبيعي) احتوت البغي كما احتوت المرأة الفاضلة وهي في كل ذلك تقود الى روايات لاحقة تعامل فيها الكتاب بشدة مع انفسهم في روايات التعلم كما في روايات الاحتراف الكتابي (Künstlerroman)

وفي هذه الرواية وما تطرحه من بدائل يتبدى مسعى الكاتب لفرض رؤيته على العالم فهي بين روايات النصف الثاني القليلة التي امتلكت هذه السعة من الافكار ونبضت بالجدل القائم انذاك . اذ مازال بامكان الكاتب ان يطمئن الى انه ضمن تلك الاقلية القادرة على التنبؤ قبل ان يبلغه هاجس كافكا ويعمه ذعر غونتر غراس وتتناطح عنده ارادات الافراد كما هي عند جون فاولز

فعندما واجه الواقع الذي يكاد يطغي عليه احتمى بافكاره الكبيرة ضمن مجموعة مرنخة قريبة الى قلبه . اطلق عليها ارنولد (بقية الخلاص) واسماها كارلايل (الارستقراطية الاكثر حكمة) وفسرها راسكن على انها (تحكم الحكيم) ومجدها ستندال على انها (القلة السعيدة) ويذكر مارتن تيرنل في تفسير الاتجاه المذكور عند الفرنسيين مايستحق ان يعتمد عامة في تفسير الاتجاه عند الكتاب الاوربيين في القرن التاسع عشر

ان الكاتب عزل نفسه في القرنين السابع عشر والثامن عشر عن طبقته الاجتماعية ، ولم يسمح له بدخول الطبقة الاعلى . لكن له علاقته الواضحة بهذه كما ان له مكانته الخاصة في المجتمع اما في القرن التاسع عشر . فقد انعزل عن طبقته ايضا لكن غياب الراعي الارستقراطي بعد الثورة (الفرنسية) جعله دون فئة او طبقة اجتماعية بمستطاعه الاقتران بها انه خارج الصف اجتماعيا وثقافيا وامامه

طريق واحدة فقط هي تأسيس ارستقراطية ثقافية جديدة اقلية تعيش داخل المجتمع دون ان تكون على وفاق مع اي من مكوناته هذا مايفسر اهتمام ستندال بـ (القلة السعيدة) وهذا ما يفسر (غندورية) بودلير[11]

(11) The Novel In France, P. 135

الفصل السابع

ارادة الفرد وارادة القدر بين دستوفسكي وهاردي

مع لانزا دل فاستو الذي ماكان عضغ كلماته سأقوم مختاراً بلوم المدينة لانها مثلنا خربت نفسها يصيح لانزا (ماهو الشي الضروري الذي تفعله المدن ؟ انها تصنع العلب تصنع المراسم تصنع السياسة تصنع الاعلان تصنع الضجيج لقد نزعت منا ذهب اليقين وضيعته)

موريس ليلانو
(المدينة الصحراء /٢٠٧--٢٠٨)

قد يتفق القارئ اذن مع مارتن تيرنل في تفسير ازدهار فكرة (الصفوة المختارة) على انها تعويض عن الغربة المتزايدة للكتاب الأوربيين في مجتمع القرن الماضي . وعلى انها اختيار منسجم مع (المعتقد) السائد في الرواية . اي (المعتقد) الذي يتمرد على الواقع دون ان يثور عليه بنهج حاسم او الذي يأتي بـ (نظام) من الرؤية والشكل يحتوي الخلاص المقترح أما هذا الخلاص فيتراوح بين (الاحسان المسيحي) و (الاشتراكية المسيحية) وبين اختيارات ابتدائية من (الميثولوجيا) وعوالم الأسرار والغموض بصفتها النقيض الذي يختاره الذهن بعيدا عن حصار الحاضر ومشكلاته وعقلانيته ومبادئه الشائعة في أطر (الحتمية) و (الوضعية) لكن فكرة (الصفوة المختارة) لم تحظ باتفاق الجميع من حيث التفاصيل بل ان رواية (الجريمة والعقاب) لدستوفسكي تخضع هذه الفكرة لمعالجة تكاد تكون العمود الفقري لهذه الرواية

فالرواية تلوح بامكانية تحول واضح وانبعاث عبقرية كامنة في شخصية راسكلنكوف بل ان نهاياتها تجعله يتحول على ايدي (سونيا) او سوفيا بكل ما تعنيه المفردة الأخيرة من دلائل حب للحكمة والمعرفة فالبغي التي اسقطها المجتمع هي ذاتها التي قرأت له فصولا من الكتاب المقدس عن معنى الخطيئة . ومعنى الأنبعاث كما انها هي ذاتها التي قدمت له بديلا عن (الانتقام) الاجتماعي يتمثل بقدرتها على المكابدة . والشقاء من اجل حب امها واخواتها وتجاوزها لكل ذلك في علاقة وفاق وصفاء وحب واسعة تختضن الألم والعذاب وتنطلق منه في (بديلها) السماوي الذي جعلها قديسة في أعين زملائه في السجن اي ان سونيا هي (المنقذ) و (صاحب الخلاص) في تنويعة (مسيح) العصر التي تكررت عند الكتاب الاوربيين

اما علاقة راسكلنكوف بالآخرين فهي علاقة تجاذب ونفور تمتد بين الحلم والواقع بين انهيارات ذهنه المتهم في لحظات المرض والتجويع الذاتي

المقصود وهلوسته وبين هيمنته المتمردة على ذهنه كلما اشتد عليه الحصار ووهن أمام الأستجواب او امام الشخوص الغامضين الذين يثيرون رعبه بتلويحهم العارف عما يدركونه عن جريمته. لكن هؤلاء الشخوص خارج واقعية حضورهم يمثلون بعضا منه. كما أنهم عبر الاحلام يتكشفون على أنهم وجوهه الأخرى التي يبتغيها أو يتنصل منها. وهكذا اصبحت الأحلام عند دستوفسكي مساحة اخرى للتمهيد للحدث او الكشف عنه. أو الغاء الفواصل بين مستويات الوعي عند شخص الواحد. وهو امر سبق الى الافادة منه الشاعر تنسن في حالات عصابية معروفة[1]. بينما كان الحلم هو اساس الخلق عند كولبرج. لكن دستوفسكي يضع الحلم في حسابات الواقع. ويبني عليه. يقود في تمهيد للحلم الاول الذي سبق اقدام راسكلنكوف على جريمته.

تتميز الاحلام غالبا في الحالات المرضية بحيوية غير عادية وبمركزة حادة وبعلاقة هائلة بالواقع. فقد يكون المشهد المكشوف بشعا. لكن الموضع وسبل الاداء ليست محتملة حسب. بل مفصلة بمهارة. مكتظة بالمفاجآت لكنها في الوقت ذاته متناغمة فنيا مع المشهد برمته. بحيث

---

(١) تبدى هذه العصابية في قصائد تنسن المعروفة. مثل (الصوتان) التي ظهرت في عام ١٨٤٢ رغم انها كتبت في عام ١٨٣٣ والتي تطرح قلق هدملت وتردده. لكنها تحسم الموضوع باللجوء الى عالم القبول بعيدا عن (الخانة الضيقة) للجدل الذهني. كما انها (تايثونس) التي تعرب عن تمرد الشاعر على الخلود. ومسعاه للقبول بما هو محدد وبشري. على عكس يوليسيس الذي كان طموحا جوابا. وتلعب الاحلام في «قاعة لوكنسلي» و «في ذكرى هلام» دوراً في الرؤية الشعرية. وكذلك في نمو الشاعر وتطهيره من العواطف والتأملات الضاغطة التي كادت تودي به الى الأنتحار

ان الحالم نفسه حتى وان كان فنانا من شاكلة بوشكين وتورجنيف لا يقدر على خلقه عند اليقظة انها هذه الأحلام . الأحلام المرضية التي تترك اثرا قويا على تكوين المرء المضطرب ، المثار أصلا ، وتبقى في الذاكرة دائما لأمد طويل» [٢]

أما الحلم الذي جاء هذا الايضاح في التمهيد له فهو ذلك الذي يخص ميكلوكا ومهرته التي لم تستطع النهوض تحت وطأة الاعباء التي ظنها في سكره الشديد قادرة عليها فعاب عليها الفشل ونزل بها ضربا حتى كلت ، وسقطت جثة هامدة أما راسكلنكوف فقد كان صبيا في ذلك الحلم ، برفقة أبيه ، يتردد في ذهنه زعيق السكارى ، ووقع السوط على المهرة ، وتتكرر في هذا الذهن صيحة منفردة لتقي واحد يصف ميكولكا بأنه ليس (مسيحيا) مادام يقدم على هذا الفعل الشنيع وكان الصبي في الحلم يبكي ويصيح ، طالبا من ابيه التدخل . وعندما اقعت المهرة ركض اليها مقبلا أياها على فمها وعينيها ، والدم يصبغ ملابسه ووجهه ، راكلا ميكولكا وعندما استيقظ من حلمه ، استعاذ بالله ، وفرح في انه مجرد حلم ، وبعد ذلك مباشرة تساءل في ذاته عما كان يدور في ذهنه وعما اذا كان سيقدم على قتل المرابية اليونا ايفانوفا وشق رأسها بالفأس اي ان (الجريمة) كانت قائمة في ذهنه ، وكانت ضربا من الانتقام الاجتماعي ، كما انها ضرب من (الحب) لامه واخته دينا لئلا تتزوج اضطراراً من بتروفتش لوشين تحت ضغط الحاجة في صفقة زواج مصلحي يقوم على اعتبار الحياة سلسلة من (المصالح)

---

(٢) النص الانكليزي . ترجمة وتعقيب موناس . ص ٦١ – ٦٢

الاقتصادية والمضاربات المالية [٣] ، لكن لوشين الذي يمقته راسكلنكوف له نظرية في الصراع من اجل البقاء ، وهي نظرية سائدة في القرن التاسع عشر ، سرعان ما مجدها (النفعيون) مادامت تأتي بعلم الاحياء الى مكاتبهم ، مؤازرا ماهم بشأنه في الاقتصاد وعلم السكان ، منذ مالثوس ولغاية بنثام وستيورت مل كما ان النظرية تتداخل مع افكار راسكلنكوف نفسه بشأن ديمومة انموذج نابليون ، اذ كما يقول سفدركيلوف لاحقا فان راسكلنكوف (ماخوذ بشكل كبير بنابليون) [٤] اي انه لا ينشق عن جوليان سوريل ، بطل ستندال في (الاحمر والاسود) ، لكنه يفترق عن لوشين في عدة اشياء

واذا كان راسكلنكوف يرفض في الحلم الضعف والعذاب والقهر ، متمثلا بما حل بالمهرة فانه يرفض قاتل المهرة ميكلوكا ، في الحلم ايضا ، لكنه تساءل عند يقظته عما اذا كان مستعداً لمزاولة دور القاتل شأن ميكلولكا وليست مصادفة ان يأتي صباغ الدور الذي يحمل اسم ميكلوكا ايضا ليعترف زيفا انه قاتل المرابية ، فميكلولكا مستعد لتحمل ذنوب الأخرين وخطاياهم اي انه يمكن ان يكون القاتل والضحية في لعبة المبادلة بين الاسماء هذه ، تماما كما هو شأن اغلب الشخوص فاذا كانت سوفيا هي البغي والمنقذ ، وميكلوكا هو القاتل والضحية فان (رازمخين) هو الجانب غير المعقد لراسكلنكوف ، كما ان المحقق بورفري هو الجانب الصاحي من ذهن راسكلنكوف الذي يتهاوى او يتراجع في لعبة (القط والفأر) التي اوضحها عندما قام بتحليل علاقته بالمحقق ؛ اما سفدركيلوف فهو ليس مجرد وجه لراسكلنكوف بل انه (الثاني) الذي يأخذ من شخوص روسو (الغريزة) و (الطبع) ، لكنه يأخذ من الحياة (التطبع والتعلم) فيحلل شخصية

---

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٥٣

(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٧٣

راسكلنكوف ، والحياة في بترسبيرغ كما لم يحللها شخص آخر.كما انه الوحيد الذي يخلو من (نظرية) او (معتقد) ، فيتساءل عن نفسه ، عما إذا كان (مسخاً شريراً)أو (ضحية) .فالغريزة تدفعه الى الاغتصاب والزنا ، لكن التطبع والمعرفة يدفعانه الى المجادلة والمنطق ، ولأنه (الثاني) الخالي من المعتقد لم يكن يحتاج الى (تحول) ، بل ان وجوده في الرواية يصبح عثرة حالما اشتد الحصار على الأصل ، اي على راسكلنكوف ، ولهذا دفعه المؤلف للانتحار بينما دفع (الأصل) الى الاعتراف والسجن والتكفير عن الخطيئة ولهذا لم يكن تخريج بعض نقاد دستوفسكي مبالغا عندما رأوا في عدد من الشخوص وجوها لراسكلنكوف ، لكنهم يتوقفون هنا امام قضية (النظرية) التي تحكم هذا التكوين الروائي ، وتجعل دستوفسكي منشقا عن هاملت وفاوست.

فالخالي من المعتقد في الرواية هو (سفدركيلوف) الذي لم ينطرح أمامنا مأزوماً ذهنيا بل بصفته حائراً بين الغريزة والتعلم والتطبع الأحادي ، بل ان هذا الذي اندفع الى الانتحار اقدم على الأمر دون تفكير او حوار داخلي كالذي شغل ذهن هاملت ، لكن هذا الشخص هو نفسه الذي وعي محنة راسكلنكوف بعدما طالع مقالته (في معنى الجريمة) التي تبرر خطيئة (الشخص غير الاعتيادي) على اساس انها يجب ان تتجاوز القوانين اصلاً مادام هذا الشخص هو (النخبة) التي تظهر متميزة بين ملايين البشر ؟ اي ان هذا النمط من البشر يمتلك ما لا يمتلكه القانون والعرف ، وهو لابد أن يقدم على القتل لتحقيق قدره ورغم ان راسكلنكوف يذكر للمحقق ولزميله رازمخين ان هذا النمط الوحيد لم يمر دون عذاب طيلة مجرى الأحداث والأفكار ، لكنه يبرر كافة خطاياه في تفسير حتمي لحركة الاحداث والافكار وعندما يحلل سفدركيلوف هذه المقالة يرى وجود تفاوت بين انشداد هذه الفكرة لمبدأ (العبقرية) المقرونة عنده بنابليون وبين طبيعته

المتأملة : اي ثمة تفاوت بين فعل كاسيس وتردد بروتس . بين الاداء وقلق هاملت الذهني وعندما يحاسب راسكلنكوف في ضوء انموذج نابليون لايبدو عبقرياً يقول سفدركيلوف عن راسكلنكوف

(انه عانى وسيعاني جراء فكرة انه قدر على بناء هذه النظرية لكنه لا يقدر على المضي حثيثا دون تأمل وقياسا على ذلك فانه ليس عبقريا)[٥]

ولم يقدر سفدركيلوف على التكهن بجريمة راسكلنكوف لكنه سمع تفاصيل اعترافه في غرفة سونيا وكان المحقق هو الذي اعتمد المقالة في رصد حركة راسكلنكوف ومسار افكاره واذا كان قد عجز عن استدراجه للاعتراف فلأن لعبة (القط والفأر) هذه استفزت عند راسكلنكوف وعيه الكامل وحالت دون ذلك التسليم الذي تحقق على ايدي سونيا وفعلها ومعنى حياتها

و بكلمة اخرى فان (النخبة المختارة) خضعت لمقص دستوفسكي فعاقبها لاعلى اساس تنكره للتعقلية او حياده عنها بل على اساس انها قد تنغلق على ذاتها وتعيش اسيرة للتنظير . او الغرور عدو (التواضع المسيحي) الذي اطراه في شخص سونيا

وهكذا تعرضت (النخبة) الى تهذيب خلاصته الاسطر الأخيرة التي اختتم بها الروائي (الجريمة والعقاب)

«هذه بداية قصة جديدة . على اية حال قصة تجدد انسان وانبعاثه . تحوله التدريجي من عالم الى آخر . تعرفه على واقع جديد كان جاهلا به تماما . هذا ما يكون موضوع قصة جديدة . اما قصتنا الحالية فقد انتهت»

---

(٥) المصدر نفسه . ص ٤٧٣

اي ان (العبقرية) تحتاج الى قدر من الواقعية والتوضيح ، وانفتاح على الانسانية والايمان ، ولهذا تعرضت مقالة راسكلنكوف الى محاجحة ودحض شديدين ليس من خلال المحقق الذي كان همه بلوغ راسكلنكوف واستحصال الاعتراف منه بل من خلال الغرائزي الذي التوت حياته عبر اصرار المجتمع على التطبع ولهذا كان (سفدركيلوف) هو وكيل الروائي الذي يصبح ظل راسكلنكوف وهاجسه قبل تحوله وارتداده على (المعتقد) الذي لخصته مقالته فشخوص (النخبة) لا يمكن ان يكونوا اسرى نظرية جامدة . او فكرة خالية من الحب الانساني العام وهكذا يكون خلاص هؤلاء مرهونا بتجاوزهم للأحادية والجمود والأنانية والغرور

اما الشخصية الاشكالية فهي شخصية سفدركيلوف التي تبتعد عن (تعقلي) القرن التاسع عشر

كما انها تأتي باشكالية يدركها القارئ ويجهلها الشخص ذاته فالغرائزي الذي يتساءل عن وجوده (هل هو مسخ شرير ام ضحية) يمثل قطاعا واسعا من الناس الذين وجدوا انفسهن فجأة في مدن . يصفها سفدركيلوف نفسه بأنها (نصف مخبولة) . كما يقول عن بتسبيرغ

انهم اناس ساقتهم الاقدار والتحولات الصناعية والتجارية لهجران الريف والتكيف مع متطلبات الحياة المدينية .

وهؤلاء هم الذين رفضوا (التعقلية) على انها نتاج مديني يتجاهل تلك المساحة في ذواتهم التي لم يطأها التعلم ولم تحاصرها العقلنة

ولهذا فانتحارهم هو انتحار حيواني اساسا انتحار لا علاقة له بتهاملت وهؤلاء هم الذين وجدوا امتدادهم عند بتلروهاردي واوسكار وايلد واندريه جيد . انهم سجناء من نوع اخر يشكون أسرا مختلفا تتنوع مواصفاته وتتعدد في مسار رواية القرن العشرين لكنه يتنوع في اتجاهي التشخيص الأساسيين بين (الانسان العقلاني) و (انسان المشاعر

والأحاسيس) .

فالانسان الغريزي قريب الى الطبيعة . يأخذ مواصفاته عند هاردي بشكل فتيات ريفيات يمتلئن شهوة وحيوية . ويفضن بجنسية تحميها البراءة والطهر في اجواء مزارع خضر غنية ايام الربيع هكذا هي (تس) وحيث ان هذا الانسان يتكرر يوميا وفي الكون كله . كان لابد ان يكون اطار حركته اصيلا . اي لابد ان يكون موضوعا في سياق متوارث اصيل شأن ثوابت الميثولوجيا اما رحلة هذا الانسان فهي رحلة الغريزة ايضا بين (العفوية) و (التلقائية) و (التطبع) والانتظام . او بين الطهر وبين السقوط فانثى هاردي (تس) مثلا تبتدئ رحلتها بريئة يمهد هاردي لما يعترضها مستقبلا بافعال دالة شأن اشواك الورد التي خدشتها او شان طرف عربة البريد التي شقت جسد الحصان وسرعان ما تتعرض بحياتها الرعوية الى غزو ذلك الشيطان المديني (ارك) الذي يستعير هاردي مواصفاته من روايات الجريمة والاثارة . لكنه يمنحه مواصفات الموروث الأصيل عندما يجعله مرادفا للشيطان او الاغواء الذي يربك سلام الفردوس وأمنه ولابد من (مقابلات) بين المشاهد والشخوص لتأكيد المواصفة الاصيلة التي تجعل هذا النمط من الروايات قريبا الى الميثولوجيا فكان (انجل كلير) الشخصية المأخوذة من واقع هاردي حيث الحبيب الذي يرتضي لنفسه مالا يرتضيه للحبيبة الانثى ، فيهجرها بعدما يعلم باغواء ارك واغتصابه لها.لكنه هذا الحب الذي يدفعها للانتقام وقتل ارك . ولئلا تتحول الرواية الى ضرب آخر من قصص الجريمة والغواية وضع هاردي لمساته الفلسفية التي تخص الحتمية المأساوية ، حيث ينساق الشخوص الى مصيرهم محكومين بقدر ظالم لاقدرة لهم عليه ، كما انه جعل محطة (تس) الأخيرة معبدا وثنيا قديما ، كانت تقدم فيه الاضاحي والقرابين . اي انه افاد من (الموضع) في تأكيد السياق

الميثولوجي لنهاية (تس) واعدامها . قربانا لهذا القدر وهكذا سواء درست رواية كهذه على انها (رحلة) او (حج) من البراءة الى الغواية او من عفوية الغرائز الى الاعراف والتقاليد . او من الجهل الى التعلم فانها ذلك النمط من الحج الذي يتكرر في الميثولوجيا والموروث الأصيل كما انه هذا النمط الذي يعيد للأدب (كونية) اخرى يفقدها في ظل التصوير الواقعي الفوتغرافي للاحداث الاجتماعية الصغيرة

ولعل مثل هذا التوزيع على انسان المشاعر والعواطف والغرائز والذي وجد حياته مجددا منذ روسو الذي سوف يحظى بعناية اوسع ردا على قيم الطبقة الوسطى التي قولبت الحياة والفكر . وفرضت عليها حصار المقبولات فهو يتكرر بأشكال مختلفة عند اوسكار وايلد . ليتأكد عند ميشيل اندريه جيد ولينبعث مشوها في (كاتسبي) لسكوت فتزجيرالد . ليظهر سويا متكاملا وغنيا في (سانتياغو) بحار همنغوي في (الشيخ والبحر)

لكنه يمتحن مجدداً في اطار كوني ينحاز الى الحضاره الروحية والتعليم عند وليم كولدنغ في (الهة الذباب)

فكولدنغ يرتعب أمام النزعة الحيوانية عند البشر . هذه النزعة التي تتشذب في ظل سلطة الكبار والعقل وهكذا كان القرن العشرون يعود تعقلياً عند كولدنغ في سياق كوني يثبت الانحياز للعقل من جانب لكنه يدين الحضارة المادية التي هجرتها الروح من جانب اخر فالخطيئة الازلية قائمة ، لكنها يمكن أن تتهذب في ظل العقل أما المادة فلا تأتي بغير الدمار ، بينما لا يتوقع الانبياء والمتسامون غير الموت.

الفصل الثامن

بذرة الدمار في الحضارة المادية

ليست مهمة خلق عالم قصة صغيرة ولربما تكون كذلك عند الموهوبين من الله إذ يجب على كل روائي أن يبتدئ بخلق عالم لنفسه مهما كان هذا عظيما أو قليل الشأن عالم يستطيع أن يؤمن به

ت

(Books) Speaker (1905).

أ - «الهة الذباب»

حملت رواية گولدنغ هاجساً مماثلاً حيث يبصر كاتبها أوربا ما بعد الحرب الثانية . وعقله يزدحم بالشك حول مغزى التقدم التكنولوجي ان لم يتمكن من حسر ذلك النزوع الحيواني الذي يحول كل شيء الى اداة للقهر والاستشاد والروائي هنا يتعامل أيضاً من واقع الرؤية الخارجة ، أي تلك التي حتمت منذ الازل أن يكون الفنان خارج دائرة المكاسب والاطماع المادية والدنيوية وهو في عالم ما بعد الحرب . كان ينظر الى ما يسمى بـ (الحضارة الاوربية) بشك وسخرية مبطنة . فهذه هي ذاتها التي أفرزت الحرب ، وأن كانت قد جاءت أيضاً بوسائل الراحة التي كان (بيگي) في الرواية يذكرها بألم وشوق . وتختمر في عقل الفنان الذي يرقب الامور بتهكم وشك تجربة الحياة الخام . وتصاغ مجدداً حاملة احاسيسه ونبوءاته ازاء الحياة

كما فعل براوننغ فان گولدنغ أخذ بشكل او بآخر عن قصص المغامرات المعروفة كجزيرة الكنز ومزرعة الحيوان وجزر المرجان ، وأوجد اطفالهم الذين اسقطتهم طائرة معطوبة على جزيرة معزولة واذ يجد هؤلاء انفسهم دون كبير أو مرشد . حاولوا في البدء تقليد عالم الكبار الذي حرموا منه فمن المحار أوجدوا بوقاً والبوق يقود الى فكرة الاجتماعات ، والاجتماعات تقود الى الانتخابات والاخيرة الى رئيس . ومن ثم الى التفكير بالمستقبل والسعي الى ايجاد مخابيء هناك . ونار مستمرة تدعو السفن المارة الى انقاذهم وكان (بيگي) النموذج العقلاني . الذي يأتي بالافكار جاهزة الى رالف ليقوم الاخير بتطبيقها . الامر الذي دعا (جاك) الى الحقد عليه . لاسيما ان (جاك) يميل الى الحركة والمغامرة والصيد وسرعان ما بدت الفرقة واضحة بين رالف وصحبه الذين يريدون الانتظام . وبين جاك

وفريقه الذين يولعون بالصيد . وبالتالي بخرق قوانين رالف وتعليماته لكن واقع الحياة وضرورتها هناك كانت تنسجم مع طبيعة جاك . حيث الصيد ومقاتلة الحيوانات ومواجهة الغابة بقوانيها لا بقوانين حضارة بعيدة ! ! وكان لابد من أن تؤدي هذه الفرقة الى قتال وانتهاء فريق رالف بين تابع لجاك أو قتيل

هذه هي التجربة الخام ، والتي لو ابقاها المؤلف ضمن حدود الصراع هذه لما اختلفت عن اية مغامرة قد تنتهي بالنجاة أو الاخفاق والبقاء في الجزيرة ولو بقيت ضمن هذه الحدود لما كانت أجدى من (الجريمة) التي وقعت في روما خلال العقد الاخير من القرن السابع عشر

لكن گولدنغ جمع اطراف التجربة الخام من خلال (١) تقليد الاطفال لاُسس السلوك الحضاري التي ما زالت نافذة في عاداتهم واذهانهم (٢) التخلي التدريجي عن هذه في نسق مواز لمدة بقائهم (٣) صيد الخنزير ، حيث يشعر الاطفال بالنشوة والحاجة الفعلية الى اللحم والتحرر من (البراءة) الطفولية (٤) تزايد الخوف من حيوانات الغابة وتعاظم ذلك جراء رؤية كيان في أعلى الجبل هو في الحقيقة جسد المظلي المتعفن (٥) ما يوجده الخوف من تحد مواز في نفوسهم وانسجام تدريجي مع قوانين الغاب كشرائع وحيدة نافذة

وبكلمة أخرى فان (الصراع من اجل البقاء) لابد من ان يكون محركاً في مثل هذه الظروف . وهو صراع يستمد اولياته من الخوف والرعب الذي يتملك الجميع في البداية فهو رعب ذهني ذو تأثيرات فسلجية وسلوكية ، يمتد بين كوابيس الصغار واوهامهم وتخوفهم من النباتات المتسلقة التي تبدو كأفاع الخ وتركيباً يوجد الرعب حسماً موقفياً Polarization بين خائف مذعور واخر متردد ومشكك . وثالث مستفيد . ورابع منبوذ ؟ أي ان لوحة گولدنغ حياتيه تقوم بين المدنية والغابة ، بين الثقافة والفوضى

ومع ذلك . فان هذه الاجواء والتوزيعات الجمعية لا تخلق عملاً فنياً ؛ وتبقيه في مستويات الكتابة الاعتيادية . ان لم يتم اخضاعها جمالياً للحظة التمركز النبوئي أو الالهامي التصوري وهي لحظة لم تعد ممكنة بين ركامات الاهتمامات والاطماع المادية والصغيرة التي افقدت عدداً كبيراً من الادباء والفنانين فرصة الرؤية الصادقة والصفاء والتمعن ! وفي اوربا والعالم المادي عامة على الفنان ان ينسحب منبوذاً الى خارج دائرة المنفعة المادية . لان الانسحاب المنبوذ هو وحده الذي يهيء له فرصة التفكير والتأمل في عالم مضطرب لفظته الحرب الثانية واذ تنبه الحرب ورعبها إلى ضرورة الحسم الحازم . مع فنه أو ضده كان المؤلف يرى في العزلة مرادفاً للتأمل الاشراقي . متمعناً في (المادة الخام) التي أمامه وهو شأن براوننغ لا يمكن أن يعلن صوته في عمله . لكنه يمكن ان يعتمد مسرحياً موقف احد الشخوص

واذا كان البابا صوت براوننغ في (الخاتم والكتاب) فان سايمون هو المنبوذ في الرواية . حيث كان خارجاً على الجميع خروجاً تسليمياً فإذ يبحث الجميع عن مسببات ونتائج في الواقع الذي أمامهم ؛ متساءلين عن الوحش ومصادر الخوف الملموسة والواضحة . كان سايمون يقول أن الوحش يعيش في داخلهم . انهم الوحش ! ! ولابد من أن ينعته الجميع بالجنون ولم يأبه لذلك . لكنه كان باحثاً عن عزلة . ولاسيما تلك العزلة الطويلة التي تبعده عن الاخرين ! في ليلة من الليالي تصوره الصغار وحشاً وهو يعود من عزلته . وفي مرة اخرى عاد ليخبرهم بحقيقة المظلي الميت الذي ارعبهم ، ولكنه بدا وهو ينسحب ليلاً من الغابة كوحش صغير لاحقته حرابهم ورماحهم الخشبية التي مضت تنهش فيه على الرغم من ان الجميع سمعوا صوته وهو يصيح أنه سايمون ! اذ كانت اللذة الوحشية تتملك الجميع !

قبل ذلك كان المشهد الذي وضع اسس التحول الفني في الرواية   في الفسحة المعزولة في بطن الغابة التي تحيطها النباتات المتسلقة وتتصاعد فيها الحرارة كالجحيم ، كان رأس الخنزير المذبوح الذي تركه الصغار فدية للوحش يقيم على خشبة في الوسط   وكان الذباب يتكاثر حوله   مجذوباً بالدماء والقذارات . وموجداً طنيناً كثيفاً ساعد في تشديد جحيم المكان وحشد جوه الخانق ، وهناك كان سايمون ينظر الى الرأس بتمعن   أيكون هذا هو الوحش ؟ وهل الوحش شيء آخر ؟ وأدت به الحرارة الخانقة الى غيبوبة ، ونزف أنفه   وتصور انه يتحدث مع الرأس ، وبلغ الحقيقة مجدداً في لحظة تنور ومعرفة ، فالوحش في داخل البشر . ولا شيء غيره . وعليه ان يقتنع بذلك   ويقتنع سايمون بذلك عندما استيقظ من غيبوبته وعندما رأى جسد المظلي في أعلى الجبل ، تأكدت له الصورة . فحث الخطى نحو صحبه المجتمعين، وتوهموا عن قصد انه الوحش . وان لم يكونوا قد توهموا فعلاً ، ودفع حياته ثمناً لاكتشافه !

لكن هذا الاكتشاف هو لحظة التنور والاشراق في الرواية . في الغيبوبة تصور ان الرأس يخاطبه

(انه وهم ان تعتقد بأن الوحش شيء تستطيع صيده وقتله   انت تعرف . أليس كذلك ؟ اني بعض منك ؟ تقدم قريباً ! فأنا السبب في وجودك هنا ؟ انا السبب في أن الاشياء هي كما عليها الان)

ويضيف الرأس بعد قليل

(اني احذرك   سأكون غضباً الا ترى ذلك ؟ أنت غير مرغوب فيه   الا تفهم ؟ نحن نريد المتعة على هذه الجزيرة ؟   لا تحاول شيئاً غير ذلك ، والا   ؟ و وجد سايمون انه ينظر في فم اجوف واسع . حيث السواد في الداخل . السواد الذي ينتشر)(*)

(*) طبعة Faber . ص ١٥٨ - ١٥٩

◄

وبكلمة اخرى فأن الفنان وفي لحظة الانفعال الملهم بلغ حقيقة لا تقل أهمية عن تلك التي بلغها براوننغ ، وهي ان ما يبدو أمراً عادياً ومغامرات متوقعة هو في جذوره امتداد لعنصر الخطيئة في البشر. واذ يتجاوز الفنان التسليم النصي بالتعاليم الكنسية في هذا الميدان . فأنه يبصر القضية من ناحية (كلاسية) . تماماً كما تصورها سوفوكليس من قبل فالمدينة نفسها تحمل في داخلها بذور الشر والدمار . وان عالم الكبار الذي يترقب منه الصغار البشرى والامل . كان في حالة حرب ودمار وصراع مصالح كما يراه الفنان وهو يتأمل الحرب الثانية وعندما كانوا في اعلى حالات الترقب لهذه البشرى . جاءت العلامة من هذا العالم بشكل (مظلي محترق) ، أي أن وضعا كالذي رآه الفنان لم يكن متوقعاً منه ان يأتي بالبشارة والخير. وهذا (الادراك الفني) . أي لحظة النبوءة عند سايمون . يختلف عن ذلك الذي بلغه رالف وبيكي اللذان استمرا في تفسير الامور من جانبها الظاهري ، منحازين دائماً الى المظاهر الخارجية للحضارة (العمة والتلفزيون والغواصة عند بيكي . والبحرية والملكة والنظام عند رالف) وكان لابد للفنان من ان ينسحب خارج عالم الغاب وقشور الحضارة الى حيث امكانية التأمل ، الذي اتاحته نظرته الواقعية المريرة للأمور متجسدة بعناصر المفارقة الساخرة (irony) التي احتضنت الرواية تركيباً . ابتداءً من لحظة السقوط على الجزيرة وانتهاء بالمظلي وضابط البحرية الذي قدم لانقاذ الاطفال . بعدما رأى لهيب الفوضى يعم الجزيرة المحترقة . ذلك اللهيب الذي ارادوا منه أن يلتهم رالف بعدما فر من أيدي جاك وصحبه

وهكذا ، فان (الالهام) الفني الذي اتاح لسايمون بلوغ حقيقة الشر

◀ وكانت هذه العبارة تكرر عبارة (الرعب الرعب) التي كانت حصيلة الاشراقة الوجيزة في (قلب الظلام) لجوزف كونراد

الكامن والمرتقب رفع التجربة من مغامرة عادية الى كشف رائد عن طبيعة الصراع الازلي بين نزعتي الخير والشر . بين الوهم والواقع

أما الفنان ، فانه لم يدع مجالاً للتساؤل في حيثيات موقفه ، فكما بصر نفسه معزولاً ومنبوذاً في واقع ملغوم عرفته أوربا الحرب الثانية ، فانه قدم اكتشافه فدية لتعميق الرواية . تماماً كما فعل كبار الكتاب والمفكرين من قبل . ولم تكن مصادفة ان يبكي (رالف) في خاتمة القصة وهو يتذكر (بيكي) . لكنه لم يتذكر سايمون أي ان البشر وفي حالات المواجهة مع انفسهم يبصرون العقلاني حتى وان ضحّوا به عند سيادة النزعات الشريرة التي يقرنها افلاطون بتلك النفس الخسيسة حيث الغرائز الجسدية أما لحظة الكشف . فأنها في العادة لحظة خارجة تتاح قليلاً لتتوفر على الحقائق بعد تجريدها من براقع الغرائز والعادات والمسلمات والاهواء والمنافع تماماً كما فعل براوننغ وهو يحيي أمراً كان مقدراً له ان يضيع في ركام التفاصيل

وهذه (اللحظة) – لحظة التأمل والتوفر والاكتشاف – هي التي تمنح التجربة العادية خلودها الازلي بوضعها في جوهر انساني . جاعلة منها عملاً فنياً خالداً !

ب - بذرة الولادة
التوظيف الابداعي للوثائقية «زواج حرب»

قد لا تعد «زواج حرب Mariage de Guerre»(*) من بين أبرز الروايات العالمية التي ظهرت بعد الحرب الكونية الثانية لكن رواية هنري بوردو ، عضو الاكاديمية الفرنسية ، لم تمر دون إهتمام النقاد والقراء على حد سواء ، بل يضعها عديدون على رأس قائمة نتاجات ذلك الواقعي الذي ارتقى بالوثائقية ارتقاء أبداعياً جعله يحظى بأهتمام المعنيين بتلك القيم التي من شأنها تجاوز الأنانية ، من أجل رؤية أوضح لمصلحة الوطن وهي رؤية تعني ضمناً إعادة النظر بالسلوك وطرائق التفكير ، لكي نصبح «أفضل» كما تقول بطلة «زواج حرب» مادام هذا التحول هو وحده الذي يقاوم الانكسار والهزيمة أي أن الرواية تمثل رؤية أخرى ، لا علاقة لها بالنظرة الكونية التي حولت رواية كولدنغ الى ضرب خليط من الاسطورة والفعل الحديث ، لكنها رغم ذلك تبصر الحرب في سياق الرؤية الانسانية الاساسية التي تقترن بالمواطنة وولادتها المتجددة رغم الدمار والحرب

لقد كتب بوردو روايته بعدما اعتمد قصة الانسحاب الفرنسي من أمام نهر اللوار أمام زحف الجيوش النازية الغازية ، موظفاً معلوماته عن التحركات العسكرية وعن البطولات الفردية توظيفاً فنياً في قصة لم تكن بحاجة الى بحث عن تقنيات مسرفة التعقيد والاستبطان النفسي فالحدث يصبح (الحفاز) الفني باعثاً في نفوس شخوص الرواية ميلاً الى مراجعة اهوائهم وتطلعاتهم ، ومقبولاتهم ، ودافعاً بهم اثر ذلك الى الخروج «مطهرين» من تلك المقبولات ، في مواجهة جديدة للحياة ، خالية من عكازات المجد والثروة

(*) اعتمدت ترجمة دار الهلال في هذه الدراسة التطبيقية ١٩٦١

والسلالة ، لكي يصبح البشر انساناً أمام ذاته ووطنه

فرواية هنري بوردو «زواج حرب» ليست مكتفية بعوالمها الفنية ، وهي ليست تمريناً في التجريب الذي لجأت اليه روايات معاصرة عديدة ، بل هي ، ببساطة ، رواية وثائق وأحداث ، محيطها الحرب ، وقصتها مشروع زواج اثناء شهور الحرب الأخيرة ، وزمنها تقليدي يبتدئ بلحظات معينة في سيرة بطلتها الجميلة هيلين سوفيني ، وهي سليلة عائلة نبيلة ثرية ، وجدت نفسها فجأة مالكة لكل شيئ ، بعدما استشهد والدها في الحرب الاولى مدافعاً عن اقليم بليمونت (١٩١٨) ، وبعدما توفيت والدتها بعد ذلك بسنوات

وها هي تعيش الان في قصرها الذي ورثته قرب قرية «شوزي سورسيس» ، حيث تصبح قبلة الاغراء لأولئك العزاب الباحثين عن الاسماء والثروات ، وهو واقع دفعها الى أن تصبح اقل ميلاً للتفكير بالزواج ، مادام يصعب عليها التحقق من عواطف البشر .

لكن عائلة جارها السيد ميلاريه طلبت منها الزواج بابنهم ، ضابط الصف جورج الذي ينخرط الان في الجيش ، والذي لا يقدر على حضور حفل الخطوبة المدني . فيضطر أبوه الى الاستعانة بموكل عنه ، هو الدكتور الطبيب بيير ايجيه الذي تجاوز الخمسين ويتم عقد القران المدني ، أما الديني فأنه لا يمكن أن يتم دون حضور جورج نفسه فكل شيء يتوقف على سير الأمور في الحرب

ويأتي جورج .ليكتشف أن هيلين ليست متشوقة تماماً لهذا الزواج ، رغم اعجابها به . فهي تريد ان تبرر هذا الاعجاب بموقف يرتقي بجورج ارتقاء معنوياً اما جورج فهو لا يمتلك غير دور ثانوي في الحياة . كما هو أمره في الحرب

وتتساءل هيلين

– ولكن أين قاتلت ؟

فقال جورج :

– في كل مكان . مع اصحاب القصور . ومع الفلاحين في الريف لكي استطيع أن أدبر مسكناً للقائد وضباط اركان حربه

فقالت هيلين

– لماذا المزاح يا جورج ؟

– انني لا أمزح أنني لم أر العدو ما عدا طائراته التي كانت تحوم فوقنا لتمطرنا بوابل من رصاص مدافعها الرشاشة (ص ٦٧ – من ترجمة دار الهلال ١٩٦١)

ولم تكن هيلين لتطمئن الى اجابات فاترة من هذا النوع فهي إبنة رجل استشهد مقاتلاً في الميدان ، ولا يمكن أن تمنح ثقتها كاملة لجورج الذي يطرح نفسه متفرجاً على ما يجري رغم تقديرها لصراحته في وصف دوره

وهكذا كان عليها ان تقرر ما تبتغيه فهل تقبل بزواج لا يرتقي الى ذلك الذي امتلك مخيلتها من قبل ؟ وهل يمكن لجورج أن يكون اهلاً لهذه الأخيلة والافكار التي أرتقت بهيلين بعيداً عن الطموحات العادية للفتيات ؟ انها فتاة رفضت الانسحاب مع أهل خطيبها الى جنوب النهر . وبقيت مع الدكتور الطبيب ايجيه في مستشفى القرية . متعاونة معه كممرضة حيث بدا لها الانسحاب عاراً لا تقدر عليه

ويمجئ جورج عليها ان تقرر ما إذا كانت مستعدة للارتباط به نهائياً لكن بوردو لم يكن يريد لروايته أن تصبح واحدة من روايات الغرام والمغامرة ، فجعل من هذه التساؤلات غارقة بالمفردة العسكرية ، حيث مفردة الحرب مفردة ذات لون خاص تفيض بدلالات مختلفة ، لكنها قابلة

للتوظيف الحياتي في سياق المواجهة والتحدي ، والاستسلام أو نقيضه . أي الانتحار أو الانتصار

فهي لم تفكر بوضع حد لحياتها ، لان الرواية لم تطرح ما يستوجب ذلك

فهناك الانسحاب المبرر . كما يقول جورج وغيره . بانتظار التطورات السياسية

لكنها تبصر هذا الانسحاب على أنه (الانسحاب المشين على ضفاف اللوار ص ٦٠) . كما أنها تتألم كثيراً لـ «استخفاف» جورج

«وهو يقص عليها دوره الذي قام به في الحرب . ويضع نفسه في زمرة العاديين الذين لا يميزهم شيء من علامات البطولة لقد كانت تتمنى لو أنه قد أصيب ولو بجرح بسيط أو أنه قد وقع في الأسر كلا . أنها لا تفضل الأسر . وانما كان من الافضل ان يصاب بجرح بسيط غير خطير - ص ٦٠»

وهكذا كان اصراره على الزواج منها قريباً يدفع بها لتصوره شبيهاً بذلك الخصم الأكبر . أي الغزاة الألمان . فهل سيقود اصراره الى استسلامها ؟ أم هل ستطلب هي الاخرى الهدنة شأن فرنسا ؟

«هكذا كانت هيلين تعود مع هذا المد والجزر من الافكار الى نقطة البداية كان عليها ان تتخذ قراراً . ولكن هذا القرار يهرب منها . لماذا اذن لا تترك أيامها تجري كماء هذه النافورة الذي لا يعود أبداً الى الوراء ، وانما يجري ليصب في غدير بعيد يصب بدوره في البحر؟ انما هي الأخرى ستستسلم مثلما فعلت بلادها ، ولذلك فأنها سوف تطالب هي الأخرى بهدنة تمهيداً للاستسلام . ص ٧٢»

فبوردو الواقعي يضطر الى تحويل شخوصه الى رموز معينة ، على اساس

ان الظروف الضاغطة هي من القوة والسيادة ما يتيح لها أن تسبغ دلالاتها على الآخرين ، وأن تفرض عليهم طرائق حياتية جديدة أو بديلة ، تعني ضمناً تخليهم عن جواهرهم القائمة من قبل

الامر الذي يتيح مستقبلاً حلولاً جديدة على أرض بكر .

وهكذا جاءت الهدنة الفعلية متوافقة مع مطالبتها لجورج بالتريث ، ومن ثم بفسخ الخطوبة وانسجاماً مع فكرة الروائي في أن الظرف الضاغط يعزز الواقع لا يلغيه ، وان أدى الى زعزعة دواخل الشخوص ، فأنه يجعل هيلين ترجو خطيبها ان يفسخ هذه الخطوبة ، والاكتفاء بالبقاء اصدقاء

أما السبب فهو ثقتها الجديدة في أنها لم تعد كما كانت عليه من قبل ، فالحرب تعيد صياغة البشر ، كما أن واقع فرنسا آنذاك يدعو الانسان للسمو فوق انانياته ، ومشاريعه الصغيرة

«ان الحرب التي فرقت بيننا قد اضطرتنا لأن ندرس انفسنا بوضوح ولقد كنت مخدوعة في قدرتك على سحر النساء وفي مرحك .أما الآن ، وبعد كل الذي حدث .

– وما الذي حدث ؟

– أنها هذه الكارثة الوطنية التي جعلت كل واحد منا يفكر لكي يحاول أن يجعل من نفسه شيئاً أفضل وحينما رأيتك بعد الهدنة عرفت رويداً رويداً أنك لست الشخص الذي كنت قد أعطيته حياتي ص ٩٥» .

ولم يكن جورج عندئذ بالمستوى الذي يقدر معه على استيعاب ما تقوله ففكر في أن يكون الآخرون قد اعدوا مؤامرة ضده ، فتخاصم مع الطبيب والكاهن ، لكنه سرعان ما ادرك بعد حين جدوى هذا الطلب

ولو توقفت (زواج-حرب) عند هذا الحد لتحولت الى واحدة من روايات المغامرة الاعتيادية ، ولأصبح موضوعها مادة لقصة قصيرة فالرواية ليست معنية بحالة واحدة ، كما نعلم ، بل هي استيعاب أوسع لرؤى

وحالات في ازمان طويلة نسبياً ، أنها ليست مهتمة بمعنى اللحظة أو الفعل لشخص ما ، شأن القصة القصيرة ، بل هي مخزون أكبر لحصيلة التفاعل بين الشخوص والزمن والحدث في أكثر من لحظة وزمن

وهكذا لمْ يكن بوردو جاهلاً بالمخاطر التي تسقط عمله الفني في حدود الاقصوصة والمشاعر النبيلة ، والتمردات الرومانسية ، فكان أن أوجد سلسلة من المتعاكسات التي تتيح

١ - رؤية أحسن للشخوص من خلال توفير شخوص ثانويين اخرين (Foil Characters) ، أي الذين يتيحون للقارىء تعارفاً أوسع وأدق مع الشخوص الرئيسين ، وهكذا كان ميشيل ومكودين يقدمان لنا رؤية أحسن لهيلين وجورج ، في حين ان (بيير ايجيه) والاب جوبو جعلانا نبصر جورج كما هو ، دون رتوش ، من خلال عملها الفني خارج الاحداث كـ (حفاز) ، ينبه ويصحح ويوضح وبلغ جورج بعض التحولات في شخصه جزئياً من خلال التقائه بهما وبالاب جوبو بخاصة

٢ - الارتقاء بالحدث خارج التفصيل الاعتيادي والعواطف فحتى اللحظة التي بلغناها قبل حين ، لم نكن نعرف ما دفع بهيلين الى فسخ الخطوبة باستثناء ميلها الى بطولة اوضح ، وحزنها ازاء انكسارات القوات الفرنسية أي ان جورج لم يكن مسؤولاً عما جرى ، لاسيما وانه عين في الاركان اصلاً وليس في القطعات المقاتلة

وهكذا كانت الخطوة التالية تبتدىء بفسخ جورج للخطوبة نزولاً عند رغبة هيلين ، الأمر الذي كاد ان ينهي اقصوصة بوردو ، لولا مجيء الخادم ليخبرها سراً بوجود أسير فار من أيدي القوات العازية المعسكرة ايضاً في قصرها ، كما تعسكر في اغلب قصور المنطقة كان ذلك الاسير هو المجند باتريس كابوش الذي آوته سراً واطعمته وسقته الخمر ، فسكر تلك الليلة ليخبرها باكياً بقصة قتله لابيه

ولم يكن الكابتن ماديو أباه ، لكنه كان (نصف اله – ص ١٢٢) بالنسبة لكابوش، فهو مع جنوده دائماً يناديهم (يا أبنائي) وهم يدعونه بأبيهم
وكان الكابتن قد تمكن من مقاومة الغزاة ، ووجه جنده اليهم ، واستمرت المعارك الشرسة ، حتى وفر لجنده فرصة انسحاب حسنة وعندما تجمع الالمان وحاصروه وهو في برج المراقبة ، أوعز لجنده البعيدين ان يطلقوا القذائف على مكان المراقبة، وانهار عليه ، وعلى اعدائه
يقول كابوش وهو يجهش بالبكاء (لقد فقدت والدي في مدينة دنكرك ، لقد كان قائدي وهو كابتن ، ونحن الذين قتلناه – ص ١٢٠)
وعند تنفيذ أوامر الكابتن كان ضابط الصف يقول (فلنقدم له التحية) ، حيث كما يقول كابوش ، كشفنا جميعاً عن رؤوسنا واخذنا نبكي وخوذاتنا في ايدينا – ص ١٢٤)
لكن التساؤل الذي لا مفر منه ما أهمية هذه التضحية فنيا في رواية كانت زاخرة من قبل بلقطات في المقاومة والاستبسال ؟
لقد اصبح الجندي باتريس كابوش نقطة تجمع لرؤية غائمة قبلا فهو الذي اوقد لدى هيلين نزعاتها الغامضة في المشاركة والمقاومة الفعلية، فعملها في المستشفى كان عظيماً ، لكنه ليس معنياً بالحرب ضرورة في تلك الاثناء لعدم التحاق ايجيه بوحدات الطبابة العسكرية، كما أن مسعاها الحالي لتهريب كابوش بعيداً عن انظار الالمان المعسكرين في القصر وحدائقه دعاها الى الاستنجاد بجورج ، والذي اصبح هو الآخر امام ذاته بعدما كان هامشياً وتعاون جورج مع كابوش وهربه وعرفنا عند عودته سالماً بعدئذ ، أن تجربته مع كابوش دفعته الى أن يعيد النظر بنفسه
وهكذا كانت مخاطبة كابوش له بـ (يا حضرة الملازم – ص ١٥٨) توقد في ذاته مشكلة المواجهة الحاسمة مع ماضيه ، فهل أن اللقب الذي كانت تحمله عائلة ميلاريه يجديه في حياته ؟ لقد بيّن القس له أن هذا اللقب لم يكن

صحيحاً اصلاً ، بل انه منتحل ، شاءت الظروف أن تشتريه ثروة عائلته ، لكن عودته من الجبهة واحاديث هيلين معه دفعته جميعاً الى اعادة النظر في أمور كثيرة تخص حياته . فأنا ، كما يقول عن نفسه«(لم ارجع الا بقصة انسحابنا المخزية دون اقل اشتباك مع العدو – ص ١٥٨) ، وتواسيه هيلين

«– ولكنه لم يكن خطأك يا جورج !

– كنت اقول ذلك لنفسي . وكنت أجدك ظالمة ، فلما جاء كابوش اثبت لي عدم جدارتي !

– لست أفهمك هذه المرة أيضاً يا جورج !

– نعم لقد اثبت لي كابوش عدم جدارتي بكلمة واحدة هي (حضرة الملازم) ، فلماذا لم احصل على هذه الرتبة ، ولماذا لا أقود رجالاً ؟ كان يكفيني أن اصمم واعمل لأخذ مكاني في الحرب – ص ١٥٨»

ولم تكن عبارة كابوش هي وحدها التي نبهته الى ما كان يجب ان يصبح في حياته ، بل ان (الرصاصة التي اطلقت علينا اثناء عبور النهر – كما يقول – هي الرصاصة الوحيدة ألتي مرت الى جواري في الحرب كلها . ص ١٥٨)

أي أن الروائي لجأ الى حافزين ؛ أحدهما معنوي والآخر مادي ، لأيقاظ هواجس جورج الكامنة من جانب ، وللتمرد على ذلك الارتياح الداخلي في ظل وجود الثروة واللقب ، مهما كان اللقب مزيفاً من جانب آخر .

ولم تفت الروائي تقنية المرايا المتعاكسة في وصف الشخوص وتحريكها لكي يكونوا قادرين على بلوغ ذهن القارئ وتصوره فهذا جورج الذي تمرّد على ماضيه يرى أن كابوش لم يستفد كثيراً من تجربته ، فها هو في حالة سكر يسيئ الى زوجه ، مما يضطر جورج الى تذكيره بالكابتن ماديو (ولما فعلت ذلك وقف الرجل المخمور وادى التحية العسكرية على الفور – ص

١٥٦) . وقام جورج بدور الروائي وهو يستغل لحظة التألق الروحاني هذه فينتزع منه قسماً بتجنب السكر مستقبلاً

ولكي لا تبدو قصة الكابتن ماديو مجرد واحدة من قصص الاستبسال وطدها الروائي في الصفحات الاخيرة من خلال اعتمادها في مواقف متباينة

فهي لم تؤثر على هيلين ورهطها حسب ولم تكن تثير لدى جورج شعوراً أشد بأهمية التضحية والفداء . بل انها ايضاً القصة التي تضطر خصمك الى احترامك

فهذا هو الضابط الالماني الذي يشغل القصر يأتي الى هيلين بعد الاستئذان عالماً اياها بمعلومات سرية عن ايوائها لاسير هارب أخبرته أنها آوته لكنه لم يعد هنا الان لكنها اضافت أنه لم يكن مجرد مقاتل بل انه الرجل الذي جاءها بقصة الكابتن ماديو وكيف أن ماديو امرهم باطلاق النار على البرج الذي كان فيه . وتساءل الضابط الالماني

«- وقد اطلقوا النار بالطبع

- نعم سيدي

- وانهار برج المراقبة

- نعم سيدي

وحينئذ نهض الضابط الالماني واقفاً وخلع قبعته ثم ادى التحية العسكرية - ص ١٣٤» . فالضابط كما تدرك هيلين عظّم «الشرف العسكري ، كعادة جنسه الذي يتأثر بالشجاعة امام الموت - ص ١٣٥»

أي ان قصة الكابتن ماديو فعلت فعلها في نفوس الجميع شأن قصص التضحية الباسلة والشجاعة النادرة . فكانت مظهراً رائقاً يدفع الجميع الى مواجهة مقبولاتهم ومسلماتهم والى اعتماد الطيبة الفطرية الاساسية ، التي من شأنها ان تخرجهم من ترهلات الحياة المادية

كما أنها قادت أثر ذلك الى «التحول» الذي من شأنه ان يحسم الخيوط

المتعلقة في الرواية.فالقاص الناجح هو الذي يوجد قلقاً دائماً قادراً على تحريك قصته . وما دامت قصته معنية بالشخوص اصلاً لابد من سلسلة «حفازات» حاسمة ، تربط الخيوط الموزعة تارة لتجمعها في حسم اشد وانضج تارة اخرى . أي أن الرواية تطمح ان تبقى باحثة باستمرار ، مفتوحة امام التعقيدات الجديدة دون خلو من مبررات الانفراج وهكذا - كان جورج يرتقي الى ما تريده له هيلين ، وكانت هيلين نفسها ترى ان جورج ليس عادياً الأن ، اما الضابط الالماني فقد حمل معه هما جديداً ، سيجعله اقل ثقة بما كان يقوم به ضمن «مقبولات الظواهر» من قبل ، في حين ان ماديو يصبح الحفاز الدائم الذي يكدر أي صفو مفتعل أو اطمئنان تافه ازاء مجريات الامور ، انه متى ما ذكر سوف يرغم الجميع على النهوض لاداء التحية لذكراه

لكن هذا التلخيص للرواية ، معززاً بالتعليقات على مهمة الروائي،لا يفي الرواية حقها . فهي قد لا تمتلك العمق أو التعقيد الذي ميّز روايات عديدة عن الحرب ، لكنها رواية حرب حملت في داخلها الدعوة الى قيم فاضلة في اجواء قتال حاسم ، وهي برغم تقليدية بنائها تمكنت من مركزة قصتها خارج حدود الزمن التقليدي ، من خلال اعتماد واثق للفعل وانعكاساته خارج الشخصية ، ومن ثم داخلها . فاصبح التفاعل بين وثائقية الخارج واحداثه وبين دواخل الشخوص خلاقاً ، باعثاً على «التحولات» التي تخرج الشخوص من سبة «النمطية» و «القولبة» واستعراضات «الدمى» . ولعل هذه التحولات مقرونة بالمواقف ازاء الحرب من جانب ، وازاء المشكلات الشخصية من جانب اخر ، تكتسب لونها وطعمها الفعليين من خلال ذلك الميل الشديد لهنري بوردو في وصف سير المعارك والتحركات العسكرية بوثائقية لا تخلو من انطباعات شخصانية . فالذي يدور من تحركات ومعارك وقتال يأتينا من خلال وصف تعاطفي لشخوص مشاركين ، يعيشون لحظة

الحرب الماضية في لحظة الحاضر ضمن تماسك دقيق ، يجعل اللحظه متوحدة ، ومؤثرة لهذا السبب وهكذا لم تكن طريقة وصف كابوش لمشهد المعارك « ص ١٢٠ – ١٢٥» منفصلة عن الرواية بل كانت هي الرواية ، تستجمع خيوطها الزمنية والمضمونية استجماعاً جديداً في موقف جديد ، يمهد للحفاز الروائي الذي يقود الى سلسلة «التحولات» في الشخوص

ويصدق الامر على تلك الفصول المعنونة «عشاء حرب» وغيرها. فالشخوص جميعاً يحيون موقفاً اساسياً هو «المقاومة» المسلحة ، وتصبح التفاصيل-الحياتية مقرونة بهذا الموقف ومختلطة به

وهذه البساطة ، ذلك اليسر في الكتابةءهما اللذان طبعاً هذه الرواية بمكونات الاغراء فهي ليست رواية طموحة ، اذ ان بوردو قدم اغلب شخوصه ومواقفهم ومشكلاتهم ومجريات الحرب في الصفحات الاولى ، كما. هي طريقة روائيي القرن التاسع عشر، لكنه سرعان ما تخلى عن «مقبولات» هؤلاء الروائيين ، وهو يبني سلسلة من الدوافع والاقاصيص الغنية بالدلالة والمعنى ، ليدفع بشخوصه الى كل ماضيهم بطواعية ، نحو بداية جديدة ، في «زواج حرب» من شأنه ان يثمر في تربة مناسبة ، متعارضاً «أي الزواج» مع ما كان يقدمه همنغوي من جدب وموت ، هو النتيجة الوحيدة لديه للحرب التي رافقها ورآها وطرحها في روايات من على شاكلة «وداعاً للسلاح»

الفصل التاسع

انفصام الشكل والموضوع
الواقع والتحدي

حيث تحجب التقاليد والمقبولات أوجه الحقيقة ، لم يَعد امام الفنان غير اشكال جديدة لم تتآلف بعد مع الزيف المتراكم في هذه المقبولات

العصيان المدني – تورو

لم تفقد مقولة الفيلسوف الامريكي رلف ولدو امرسن بشأن فساد البشر واللغة في اوربا القرن الماضي قيمتها بعد ، بل انها تكاد تصبح واحدة من المقولات الشائعة الاساسية في تفسير انفصام اللغة فهو يذكر في مقالة بعنوان (الطبيعة) (ان فساد اللغة يعقب فساد الانسان فعندما تتحطم بساطة اللغة واستقلالية الافكار جراء طغيان الرغبات الثانوية كالمال والمتعة والسلطة والاطراء فان الزيف والنفاق يحلان بديلا للعفوية والحقيقة . وتنعدم السيطرة على الطبيعة بصفتها مترجما للارادة لدرجة ما ويتوقف خلق الصورة الجديدة وتتشوه الكلمات القديمة لتعبر عن اشياء بعيدة عنها) ولم يكن امرسن شاذا عن تلك النزعة (المتسامية) التي تعددت ملامحها منذ خاتمة القرن الثامن عشر . لكن مقولته تستكمل ما أعلنه الشاعر ووردزورث قبله في تقديمه للقصائد الغنائية بشأن اختياره للمواضيع والتعابير الرعوية[1] كما انها تنسجم مع مقولة معاصره هنري ديفد في الانسحاب عن المدينة . بل انها تكرر ايضا تلك (التناقضية) بين الريف والمدينة التي اعتمدتها مختلف القصائد والروايات حيث تأكد فيها حب

---

(١) كان ووردزورث قد عرض أصلا لهذه العلاقة بين اللغة والبساطة وذلك في تقديمه للقصائد الغنائية عام ١٧٩٨ فتناول قضيتي اللغة الشعرية والابداع أو الخلق الشعري فالتعبير الشعري الذي رفضه هو اللغة المصطنعة السائدة وانتقاء هذا التعبير يفترض الانتقاء الذهني والمادي للقصيدة التي تصبح هي الأخرى تركيباً مغايرا للتجربة البشرية الاعتيادية كما يقول دانيل هوفمان وصاموئيل هنز وعندما تصبح اللغة بهذه الصورة فانها تركز على الفنان لا على القارئ ويطرح ووردزورث رفضه للتعبير الشعري المنمق على اساس تقريب لغته للغة البشر ضمن تعريفه للشعر الجيد الذي ينص على انه (تدفق تلقائي للمشاعر القوية) بعدما يسرها (التأمل) حول وثائق النقد المذكورة براجع

English Literary Criticism : Romantic & Victorian, ed. D. G. Hoffman & Samuel Hynes (N. Y.: Appleton — Century — Crofts , 1963).

الكتاب الى (العفوية)و (البساطة) اللتين افتقدتهما الحياة الجديدة لكن ينابيع العفوية جفت عند بعض الشعراء والكتاب واعلنوا ذلك الحوار المرعب للذهن مع نفسه ، ذلك الحوار الذي قاد الى هاملت وفاوست كما قاد الى انسحاب معروف عن الشعر مثّلت قصيدة ارنولد (ساحل دوفر) فاتحته التي تختصر المسافة منذ سوفوكليس لتمهد لعذابات ايزرا باوند ، الصانع الامهر ولخيبة تى اس اليوت في عالم القرن العشرين

وعندما نقب شعراء نهاية القرن في الظواهر الميسورة ، والتقطوا المواضيع الصغيرة واعلنوا حالات الرفض فانهم كانوا يبدون رفضهم للتقاليد التي منحها القرن قدراً من الثبات والتصقت بالقيم الاساسية التي شكلت المجتمعات الاوربية الجديدة منذ تحقق النتائج المترتبة على الثورة الصناعية في الداخل ، واسواق تصريف البضاعة ومناجم موادها الخام في الخارج كما انهم كانوا يعلنون بدائلهم المطروحة لغة وموقفا في قصائد نهاية القرن الماضي التي تضامنت مع دعوة وولتر بيتر ظاهرا وافترقت عنها مضمونا ، فلم تلتقط قصائدهم (نبضات القلب) ولم تطرح (فناً) كذلك الذي قال عنه بيتر انه «ياتيك عارضا بصراحة انه لا يعطى شيئا عدا اعلى ما يتاح من نوعية للحظاتك وهي مارة»[٢] ولم يوفقوا تماما في اصطياد التجربة قبل ان

---

(٢) تنطلق رؤية وولتر بيتر الانطباعية أولاً من تعريفه لمهمة النقد «فقد قيل عن حق ان مهمة النقد الصادق كله هي رؤية الموضوع كما هو عليه والخطوة الأولى في النقد الجمالي نحو رؤية المرء لموضوعه كما هو عليه هو معرفته لانطباعه الذاتي كما هو عليه ، تمييزه ، وادراكه بوضوح» وهو يؤكد منهجه بعد ذلك بتعبيره الشائع «ان الفلاح في الحياة هو في الاشتعال بذلك اللهب الصلب كالجوهر . في الابقاء على هذه النشوة» وظهر كتاب «النهضة دراسات في الفن والشعر في عام ١٨٧٣ - شباط»

The Renaissance , Studies in Art and Poetry , intr. L. Kroneberger (N.Y. : N. A. L. (1959) , PP. xii, 158.

يصيغها العقل او القلب ، كما طرح بيتر الفكرة في مقالته الذائعة (النهضة) لكن وايلد وداوسن وصحبهما اغرقوا الشعر بمواضيع المدينة الجديدة وخطاياها ، وبكل ما هو غريب وملون آخذين عن سونبيرن ، ومشوهين بودلير ، وخالطين الشهوة بالرموز الدينية وهكذا فبدل التكامل الذي دعا اليه بيتر ، وبدل دعوته لرؤية الشيء كما هو عليه ، كانت قصائد خاتمة القرن تفيض بالخطيئة والشهوة والتمرد المتكلف بينما كان العقدان التاليان يشهدان حسا آخر بالقلق والضياع والانقطاع عن الالفة في قصائد اليوت وغيره ، وفي روايات ذلك الجيل من المهجريين الذين اطلقت عليهم جرترود شتاين (الجيل الضائع)

لكن دعوة بيتر اعتمدت بعض الأسس التي كان لها شانها في وحدة الموضوع بالاسلوب ، اي في السعي لاعادة الروح الى الفن ، بعدها تهدد بالانفصام بين الشكل والموضوع ، بين الخارج والداخل اذ مهما تكن التحفظات ازاء خلاصة موقفه من الفنون الدارجة ، الا ان هذا الموقف جاء امتداداً لذلك النزوع الفلسفي الجمالي الذي انشدت اليه العقول الانسانية الكبيرة في هذا الميدان ولهذا فغاية (النقد الجمالي – الفلسفي) ازاء معرفة الشيء او الامر كما هو عليه هي «في معرفة المرء لانطباعه الذاتي وتمييزه وادراكه بوضوح»

اما مزية ناقد الجمال الفلسفي فهي «امتلاكه لمزاج معين» و ««الطاقة للتاثر بعمق في حضرة الاشياء الجميلة»

ومثل مقالة بيتر كمثل تغير أساس شأن الذي احدثه كتاب (اصل الانواع)[٣] اذ كان الثاني قد اشار او اثبت «ان انواعا محسنة وجديدة تحل

---

(٣) ظهر مؤلف دارون في عام ١٨٥٩ وكانت فكرة (البقاء للأنسب) قد استخدمت اصلا من قبل هربرت سبنسر ثم اعتمدها دارون وحتم ظهور (أصل الانواع) رؤية جديدة حول موقف ◄

بالحتم بديلا لما هو وسيط وعادي وتلغيه» وتتطور الفكرة عند هربرت سبنسر الى مزيج من علم الاحياء والاجتماع فتصبح (الحتمية) مدخلا اقتصاديا اجتماعيا يؤكد الفردية على صعيد الصراع والتقدم الكلي،على صعيد حركة المجتمع وتكررت الفكرة في عشرات الكتابات ابرزها تلك التي نقرأها في سير الخلاص كقصيدة (مرثية هلام — في ذكراه) لتنسن او (منزل الحياة) لروزتي او تلك التي رواها دكنز في (ديفد كوبرفيلد) ومارك توين في (هكلبري فن) فالمجتمع هنا قبل ظهور (اصل الانواع) وبعده يقرن اهمية (الصراع) بالكسب من جانب ، والانسجام الاجتماعي من جانب آخر لكن هؤلاء الكتاب انتقدوا في مواقع اخرى من نتاجاتهم هذه التوفيقية ، ونظروا بريبة الى المعايير الاخلاقية المتحكمة التي تتمسك بالثروة والجاه.فالثروة ليست معادلا للاخلاق ، كما ان الجريمة لا تلغي انسانية المجرم أو تحول دون امكانية تصالحه مع المجتمع هكذا كانت رسالة (الآمال الكبيرة) لشارلز دكنز مثلا

بينما كانت مقالة (النهضة) الذائعة اساسية لا في تفسير أي من اتجاهات الادب الاوربي في القرن العشرين حسب بل وفي دراسة معنى الانفصام بين الاسلوب والمعتقد ومعنى المسعى لرأب الصدع سواء عند (الصوريين) او عند (الانطباعيين) و (التعبيريين) و (الواقعيين) فسواء سعى الفن نحو

▶الانسان ازاء الطبيعةموسرعان ما أكد الكتاب نزعات الشك وتم النظر الى أسفار التكوين والكتب المقدسة على انها (ميثولوجيا) بدائية . بينما كان تأكيد داروين على الصراع من أجل البقاء يطرح طبيعة يسودها الخراب والشر والقسوه.وقال بعض الشعراء ان ظهور الانسان بهذه الصورة القائمة على المصادفة يدفعهم الى اعتماد فلسفة قدرية ثم ابيقورية حسية وكان لابد لهذا الكتاب أن يقود الى اتجاهات اخرى . مهدت اليها كتابات هكسلي عندما اطلق على موقفه الحائر بين اليقين والرفض تسمية agnosticism ويتفق هذا الموقف مع الاتجاهات النفعية السائدة التي اخذت من العلوم الجديدة ما يفيدها في النجاح الدنيوي

الخارج بحثا عما يعتبره (اساسا ماديا وموضوعيا) . او عبر ذهن المؤلف بصفته المراقب،او اقتصر على فعل الادراك ولحظته . او عرف الجمال بأشد المصطلحات تجسيداً له كما يطالب (بيتر)،فان هذه المساعي تقرّ ضمناً بوجود الصدع منذ ان جانب الفن العضوية . وصافح الافتعال والتكلف[٤] اي منذ أن ذوت الحضارة الاغريقية في تقديره

اما اتجاهات الصدع اسلوباً وموضوعا فقد قامت.مثلا.في قصيدة (امبدوكلس) لماثيو ارنولد عندما توزعت الادوار بين كالكلس وباوزنيس وامبدوكلس . بين العفوية والفرح او العقلانية المتحاورة مع العالم ، او ذلك الخلود المطلق للافكار الذي يلغي المشاعر ؛ فمن السفح الى قمة (اتنا) حيث يقيم الفيلسوف الكظيم . المنسحب الطامح الى الائتلاف الجديد مع الكون عبر انهاء الجسد.كان الشاعر يعتمد غنائية كالكس الجذلة وحوارات باوزنيس العقلانية واغراقات امبدوكلس (الدرامية) الذاتية . فالاخيرة هي ابداعات الذات المحتمة لنفسها قبالة العالم

كلا انك متأخر على أوانك يا امبدوكلس
فاذ يملك العالم يومه
عليه تحطيمك
فلست انت الذي تحطمه

---

(٤) يثنى بيتر على الفكر الاغريقي في ضوء ما يسميه بالتداخل الروحي الدنيوي فيه . فالاثنان لا ينفصلان شأن (المعنى في علاقته بالقصة الرمزية) . يقول «لقد تم الاعتراف بسيادة النفس في الفكر الاغريقي وهذه الروح تمنح السلطة والحدود للعيون والايادي والاقدام البشرية اما الطبيعة غير الحية فقد تركت الى الخلف لكن هذا الفكر وجد حدوده السعيدة هنا فهو لم يصبح تأملياً ذاتياً مسرفاً بعد اذ لم يبدأ الذهن الادعاء الفخور باستقلاله عن البدن ولم تمتص الروح كل شئ بعواطفها . كما لم تعكس لونها في كل مكان» تم استخدام نسخة (المكتبة الامريكية الجديده) The Renaissance , P. 140.

انت تعجز عن العيش مع البشر ،
افكارهم وطرائفهم ورغباتهم ليست منك في شيءٍ ،
واذ تحيا العزلة فانت تعيس
فثمة شيءٌ يعيق طاقة الروح
ويجف ينابيع اكتفائها من الفرح
ليس بمستطاعك العيش مع البشر
ليس بمستطاعك العيش مع الذات(٥)

فرنة الخيبة الفلسفية فرضت تركيبا منطقيا يعتمد التمهيد والمناقشة والاستنتاج داخل النمط المسرحي في الكتابة.كما ان التركيبة الاساسية قواعديا هي تركيبة منطقية . اذا استثنينا مستلزمات الربط والمجادلة في الحوار الداخلي ويتيح الشكل (الدرامي) التشخيص وتكوين الافكار او الركائز الاساسية لها من خلال الاصطراع بين الريف والحضرية ، الرعوية والمدنية ، الغنائية والجدل ، الطبع والتطبع العفوية والتعقلية، التلقائية والتعقيد التأملي ، الذات والاخرين . الذات ونفسها . لكنه لا يخرج عن سياق التوفيق الذي يلتزمه المؤلف في اغلب الاحيان بين الانشقاق والانسجام ، فالنثر الدارج رصين يعتمد التركيبة القواعدية الانموذج ، كما ان الشعر تآلف مع هذه التركيبة منذ زمن وان تحايل عليها في (المفردة) الشعرية

فالمجتمع المستقر من الخارج يوجد اسلوبا مستقرا هو الآخر من الخارج اذ كما يقول مارتن تيرنل

---

(٥) The Poems of Matthew Arnold , ed. K. Allott (London : Longmans , 1965) , P

التركيبة القواعدية التي لا لبس فيها وظيفية بتعبيرها عن اعتقاد راسخ بالنظام وبالسمات المتنوعة التي تكونه٠انها تتيح نموذجا تقاس وتقوّم بموجبه التجربة والمشاعر الشخصية[٦]

بل ان الحوار الاعتيادي واصوات السرد التي تأكدت عند الاختين برونتي لم تفصح عن شيءٍ اوضح من ذلك النزوع الشديد لفرض «الرقابة على الانفعال الشخصي لصالح المجموعة الاجتماعية وللابقاء على توازن يحس بأنه قلق منذ زمن» كما يذكر تيرنل في تطبيق بشأن معنى الحوار في بعض الروايات الفرنسية.اما الانفعال نفسه فقد تمّ التعبير عنه في «بنى روائية» مكبوتة في (مرتفعات وذرنغ) و (جين اير).اما ابرز هذه البنى فهي الروايات القوطية ، او روايات الرعب ، بينما تعد قصص (بو) وبعض قصائده التفجير الاقصى لامكانات الوعي بمستوياته المكبوتة قبل ان يتوزع هذا الوعي في الانفصام العصابي عند «جيكل والسيد هايد» ذلك الانفصام الذي مزق الازدواجية البغيضة عند طبقات اوربا الوسيطة ، تلك الازدواجية التي احتمت بالتقاليد والثوابت طويلا لحين استفزازها على ايدي جمهرة من الكتاب والشعراء[٧] ، بدءاً ببودلير وبايرن ومن ثم مالارميه وسنوبرن

---

(٦) The Novel in France, P.9.

(٧)لعل ابلغ الردود على هذه الازدواجية وروح النفاق تلك التي احتوتها ملاحظات ولِيم بليك بشأن محاضرات رينولدز التي تمثل الموقف الفني الاتباعي رغم ان بليك كان معنياً اصلا بالموضوع الفني حيث أحل مفرداته (الوحي والرؤية والمخيلة) بديلاً لتعابير رينولوز والاتباعيين (العقل◄

وايلد ، ليقود الاستفزاز الى شتى الفضائح الصغيرة والكبيرة لكن (عفة) المجتمع الاوربي والانكليزي . انتقمت لكبريائها بمعاقبة وايلد ، وفي السنوات التالية بمصادرة مختلف الكتب

اما انتقام الكتاب المقابل فقد اخذ مختلف الاتجاهات والصور التي لم تكن غير استجابة متأخرة واضحة المعالم لما ذكره (تورو) منذ عقود في مقالة بعنوان (العصيان المدني) ؛ اذ اعلن ضمناً ضرورة اكتشاف ماكبحه المجتمع مادة واسلوبا فحيث تحجب التقاليد والمقبولات اوجه الحقيقة لم يعد امام الفنان غير اشكال جديدة لم تتآلف بعد مع الزيف المتراكم في هذه المقبولات وسواء كانت هذه الاشكال تنويعات في الاسلوب او البحث فان ابرزها في خاتمة القرن رواية السيرة الذاتية للفنان Kunstleroman فهي عند اندريه جيد وجيمز جويس و د .هـ. لورنس تخرج عن الاطار الذي منحه اياها دكنز في (ديفد كوبرفيلد) او مارك توين في (هكلبري فن)

فرغم ان د هـ . لورنس وضع (بول) - اي بديله في ابناء وعشاق - في بناء تقليدي يبتدىء بتصوير مناجم العمل وسكن العمال . يمر بابيه وامه وقصة لقائهما وزواجهما واختلاف بيئة كل منهما الا ان (بول) بدا مالكا لتلك الحساسية المرهفة والتعقيد النفسي الذي يتملك نفوس ستيفان ديدالس ومُيشيل وغيرهم من بدلاء للروائيين كما سيتأكد في الدراسة المنفصلة الخاصة بهذه الرواية بعد حين

بل هناك روايات اخرى لا تصنف تحت هذا النمط تكتسب هي الاخرى قربا من كتابها لا يمكن التفريط به ما دام هو الآخر يشي ببعض من ذلك

▶ والقواعد والطبيعة العامة)

كما ان وورد زوورث تطرق هو الاخر الى بعض مسببات الازدواجية في مقدمته للقصائد الغنائية

الافراط الحسي ، والبحث عن قيم بديلة والتمكن من اساليب ومفردات ازيحت عنها النمطية وجانبت الزيف والتكلف ولعل «صورة دوريان كري» تستحق التأمل قبل المضي في دراسة السير الذاتية للروائيين.
اذا تاثر وايلد بغوتييهوهويسمان وفرلان كما تأثر ببودلير[8] ، لكن العبارة

---

(٨) لابد من الاشارة الى ان الاتجاه الفرنسي منذ بودلير ومروراً بهويسمان ولربما فرلان يميل نحو التصوف الممتزج بالشهوانية في مسار أساس للجمع بين الالهة و البشر لكن الأنكليز اساءوا قراءة بودلير بدءاً بسنوبيرن وجون بين صديق ملارمه وتلاهم بعد ذلك وايلد ولا ينل جونسن وداوسن واوشنازي الخ كان اصحاب هذا الاتجاه بين الفرنسيين اكثر ميلا الى قيم أخرى بديله للمادية البورجوازية واخلاقياتها السائدة.واذا كانت فكرة (الانحطاط) قد اوردها غوتيه في تعليقه على بودلير فإن وولتر بيتر لم يكن ينطلق منها في عودته الى الفكر الاغريقي . فهو يسعى الى استحضار قيم جديدة لم يفد منها الانكليز عميقاً أما طبيعة تكون فكرة الانحطاط ومن ثم تشكلها في حركة فتستحق تفصيلاً اوسع فالمفردة وشيوعها لا تكون ظاهرة لكنها قد تحفز نحوها من خلال النمو المتدرج في الذوق الفني لحين تبلورها في تجمع واضح شأن حركة الانحطاط التي اشتملت على مجموعة اسماء معروفة
كان غوتيه يصف قصائد بودلير على انها ناضجة فناً في حضارة كهلت هي الاخرى وحسب تقديره فان الادب هو شأن النهار له صباحه وظهيرته ويتلوه ليله وقصائد بودلير تعبر عن الغروب وكانت مفردة (انحطاط) قد أسرت فرلان فقال:
(اني احب هذه الكلمة انحطاط تومض كلها واهنة ارجوانية وذهبية انها تلمح بالافكارالدقيقة لحضارة الذروة لثقافة اوربية عالية . لروح قادرة على المتع الحادة انها تتفجر دفقات من النار وومض الاحجار الكريمة الخ»
والمفردة في معناها عند غوتيه تعني (ادب نهاية المرحلة) حيث توهن الثقافة بعدما تبلغ ثوابتها درجة من الرسوخ المستمر لمرحلة طويلة وعندما تبتدئ هذه الثوابت بالضغط الشديد منعا للتغيير الاجتماعي والفكري وكان لابد ان يظهر أدب من هذا النوع شأن ازهار الشر لبودلير . وكان (ادب الانحطاط) معنياً في انكلترا برفض هذه القيم المستقرة وايجاد بدائل أخرى من خلال ازعاج الطبقات الوسطى واحراجها فشعراء هذا الادب وقاصوه ونقاده أتوا بمفردات وايقاعات تقرب الى الموسيقى شأن ما فعله داوسن . أو تروم بلوغ الرسم عند ارثرسيمنز و وايلد بينما تحولت نحو الرمز الكنسي عند لاينل جونسن في مسعى مصطنع لبلوغ الروحانية

التي سحرته هي تلك التي التقطها من (النهضة) لولتر بيتر . (اذ ان الغاية ليست في ثمار التجربة بل انها التجربة ذاتها) اما (الفلاح في الحياة فهو في الاشتعال بذلك اللهب الصلب كالجوهر . في الابقاء على هذه النشوة). ولم تعن العبارة لوايلد ما عنته عند بيتر ، بل اثارت عنده الجانب الحسي ، والشهواني بخاصة ، وامتزجت هذه القراءة بقراءة اخرى أقرها دوريان كري نفسه ، فهو قرأ رواية هويسمان (أغبوز) بغلافها الاصفر . واصبح هذا الكتاب (السام) اغراءه الى عوالم الغواية فـ (صورة دوريان كري) تلوم (خطايا العصيان) وتجعل من دوريان كري منتقدا من قبل القراء الذين تحتكم اليهم الرواية لكن العبارات التي تكررت فيها على لسان كري تماثل ما التقطه وايلد من بيتر. يقول دوريان :(ان المرء الذي يمتلك زمام نفسه بمستطاعه انهاء الحزن بذلك اليسر الذي يخلق فيه الحبور) ولهذا كان وريث (فاوست)و(مانفرد) في طموحه للبقاء ومجاراة الخطيئة لكنه كان سليل الجماليين انفسهم في نزوعه الغامر نحو التخلي عن (العقل) : فتحت تأثير اللورد هنري كان دوريان كري يتفق بشأن ضرورة الخلاص من التفكير والتأمل وتعقيداتهما مادامها يفرضان تشويها لتناسق الوجه

فـ (الجمال الحق ينتهي عند ارتسام اول تعبير تفكيري) . كما يقول اللورد هنري.و بينما كان الرسام بيسل هولوود يميل الى الابقاء على دوريان كري كما هو بعيدا عن تأثيرات الاخرين كان اللورد هنرى يذكي عند صديق الرسام غروره فالصورة الجميلة التي اعدها (بيسيل هولوود) تدوم بينما سيداهم العمر دوريان كري او الاصل. فاذ يبتدئ لورد هنري بالجانب الحسي من الابيقورية فان عالم التسامي لايهمه. يقول:(ان الجمال ضرب من العبقرية) وانه (ليس سطحيا شأن الفكر)و(السطحيون وحدهم لا يحتكمون الى المظاهر) وان (سر العالم الفعلي هو الظاهر لا المخفي). وعندما يتقصد الشاب بتأثيره يقول

عندما يفارقك الشباب سيزول
معه جمالك ، عند ذلك سيتبدى
لك فجأة انك خالي الوفاض من
المكاسب والانتصارات ، وعليك
الخلود الى المنجزات الصغيرة العادية
التي تجعل منها ذكريات الماضي اكثر
مرارة من الاندحار(٩)

وتتحول صلاة دوريان كَري لتبادل الادوار مع الصورة الى حقيقة ، فالخطايا والرزايا والاثام والكهولة تبتدئ بالظهور على الصورة ، بينما يبقى دوريان كَري شابا فتيا يزدهي بالجمال وكلما ابصر الصورة ازداد قسوة وشهوة وميلاً الى اخفاء ذنوبه عن الآخرين ؛ وحتى عن بيسل هولوود الذي قام بقتله في علية المنزل حيث مكان اخفاء صورته ؛ كانت صورته تتحول الى مرآة لضميره المعذب المكتظ بالخطيئة وعندما اجهز عليها كان يجهز على ذاته ليموت كهلاً ولتعود الصورة كما كانت في البدء.

والذي يهمنا في (صورة دوريان كَري) ليس عقاب الغرور الذي انزله المؤلف وايلد بدوريان كَري ، بل الآراء والتطبيقات التي اطلقها اللورد هنري ليستأنس بها كَري وتصبح دليلا لحياة الملذات والاثارة اي ان (النهاية الاخلاقية) هي نمط من انماط الكبح التي يمارسها الكاتب اوسكار وايلد عندما يرى ان نزوعه المكبوت يتجه بشدة نحو كل ما هو محرم ؛ فالذي سحره عند غوتييه و بودلير ومن ثم بيتر لا علاقة له ضرورة بما قاله هؤلاء بل

---

(٩) The Picture of Dorian Gray, With an Introduction by J . Allen (N. Y: Harper & Row , 1965) , P.2 6.

حول اشارات وايلد لقراءاته في الادب . ص ٣٣ . ٩٥ . ١٠١

هو اصطفاء لما ينسجم مع ميله الشخصي

ولعله هذا الانسجام الذاتي الذي فرض بصماته واضحة على (اسطورة فاوست) فاخرجها من رصيدها الفلسفي ليضعها في السير الذاتية للفنانين . مانحاً ايها شكلا آخر يعد نقلة نحو النمط الكتابي الذي ازدهى في مطلع القرن الحالي ؛ اما الحوار في هذه الرواية فلم يكن مجرد مطارحات في الرأي بل تحول الى نقلات في الحدث والبناء

كما اصبحت التراكيب اكثر يسراً والمفردات اكثر حسية فلبلوغ ما دعا اليه توروكان لابد من مخافاة التجريد والخلاص من مفرداته التي احتملت من المعاني اكثر مما يحتمله الفن

اما مكانة هذه الرواية في المداخلة الاساسية التي اعتمدها هذا النص فهي المساحة المضادة للتعقلية ،اي تلك التي سكنها سفدركيلوف عند دستويفسكي قبلاً كما اشتاق اليها بول عند لورنس في (ابناء وعشاق) بعدما تخلص من تبعة الافكار التي غرستها امه في ذهنه ؛ لكن هذه المكانة ليست محدودة بالفردوس الرعوي ، بل قد تقام في مواخير المدن ، وفي سراديب الاحياء القديمة كما قد تتراجع نحو الذهن من جديد . إن لم يتوفر عليه واحد شأن همنغوي ليخوض به عباب البحر ويجعل حوارات سانتياغو الداخلية او تلك المتبادلة همسا مع المخلوقات ذات معنى خاص في عودة الانسان كبيرا بذاته في مواجهة الشدائد وفي تحقيق حلمه المجرد من سطوة الجاه والمال والجسد

الفصل العاشر

الفنان وسيرته الذاتية
«ابناء وعشاق» بين التعقلية والطبع

الفرد البشري حيوان غريب وشاذ . وهو في تغيّر دائم لكن التغير القاتل اليوم هو الهبوط من سايكولوجية الفرد البشري الحر الى سايكولوجية المخلوق الاجتماعي

د هـ لورنس

قد لا يكون د . هـ . لورنس موهبة روائية متميزة،كالتي امتدحها ناقد الرواية الروائي «فورستر» في العقود الأولى من هذا القرن ، وقد يبقى واحداً من الكتاب الشائعين دون تميز ، كما يذهب الى ذلك «تي أس اليوت» ، لكن المرء لا يجد سببا للتنكر لحقيقة انه سحر جيلا بأكمله .

واذا كانت روايته (نساء في الحب) هي التي رفعته الى مكانة جعلته يتصدر كتاب الرواية العالمية . فان راويته (عشيق الليدي جاترلي) كانت المساهمة التي نقلته الى (عوالم الممنوعات) و (المحرمات) الاجتماعية ، حيث حقق مزيدا من الشهرة . واصبح موضوعا للهمس واللغط لكنه في (أبناء وعشاق) كان يحتكم الى الآخرين لابشأن مؤسسات وفئات أخرى ، بل بشأن نفسه وكان قرار الحكم لصالحه بالرغم من تحفظ تي أس اليوت

فاليوت نظر الى (ابناء وعشاق) بصفته شاعرا وناقدا للشعر أولا ؛ وهي رواية تخلو من (الشعر) ومواصفاته . لاسيما التكثيف في اللغة والصورة ، والدقة في البناء أما «فورستر» فأنه نظر الى الرواية من حيث امتلاكها لـ (السمات) التي تناولها في كتابه الصغير من بعد فهي لا تفتقر الى (الخلفية والموقع) او (العقدة)و (الشخوص) وهي لا تخلو من (حدث) . كما انها غاصت في (هواجس) ذات رصيد فسلجي – نفسي في آن واحد . لم يكن غير مجد لدى مؤلف رواية (مورس) التي لم يتهيأ لها النشر الا بعد موته !

فـ (د . هـ . لورنس)اعتمد (ترجمة) فنية لسيرته الذاتية . وجاءت معتقداته الأساسية ممتزجة بهذه السيرة . او ناتجة عنها في تدخلات مازالت تثير لغطاً عن حياة هذا الكاتب وفنه انه يرى في كتابته عن (جون كولزورثي) مثلا

ان الفرد البشري حيوان غريب وشاذ وهو في تغير دائم
لكن التغير القاتل والمميت اليوم هو الهبوط من سايكولوجية

فهو غير معني بـ (طبقات) اجتماعية . متصارعة . لكنه معني بما يتكون لدى الفرد من علاقات وأفكار جراء ذلك ففي تقديره انها العلاقات والافكار من جانب والغرائز من جانب اخر . التي تشكل (دارمية) الحياة . اي حركتها صعودا او هبوطا . انه قد يأخذ شيئاً من (الافلاطونية) في تفسير الاصطراع داخل الفرد ؛ وقد يجد ضالته في فرويد لاحقا ليبحث في محنة (الشعور) جراء تعرضه لتحجيم (الذهن) او انه يبقى على؛ (الوجدان) و (الجسد) في تأشيره الدائم للمصادر الأصيلة للحيوية والحياة،لكنه لم يبلغ هذا التشبث الواضح بالوجدانية والغريزة غير المشوهة لولا تأسيسات ذاتية غالبة . كان لها فعلها في تحديد اتجاهاته اللاحقة

وبكلمة اخرى فان من شأن رواية كرواية (ابناء وعشاق) ان تكون ذات نفع كبير في دراسة الأصول الابداعية عند (د هـ لورنس)

واذا كانت «جسي جامبرز» قد اعترضت على مواقع عديدة من الرواية المذكورة(*) تعرض فيها د هـ. لورنس تشخصها عن طريق وصفه لعشيقته (مريم) ، الا ان هذه الاعتراضات لم تلغ اهمية (التناول الذاتي) في (ابناء وعشاق) ،اي اهمية تجربة الكاتب نفسه

فالتجربة الخام المطروحة في هذا العمل واضحة ، وقد تناولها اكثر من تعليق على رواية لورنس ؛ فايمانه بتلك الروابط والانفعالات والغرائز المقترنة

(*) النسخة المستخدمة في هذه الدراسة هي النسخة الانكليزية
Ed. Anthony Beal (London : Heinemann . 1963, rpr 1972).
ولم تعد اشارات فورستر واليوت اواراء لورنس نفسه تستحق التأشير والهوامش لكثرة تداولها ، وكانت رواية لورنس قد ظهرت في عام ١٩١٣

بالدم تبلور مع متابعة لسلسلة من الاصطراعات داخل الفرد الواحد . وبينه وبين الآخرين . ابتداء بأبيه وامه فالسيدة موريل في الرواية ليست بعيدة عن امه . فهي تنحدر من عائلة بيورتانية متوسطة الحال شغوفة بالقراءة والمناقشة . لكنها تفتقر الى تلك الحيوية العاصفة والحبور العفوي . اللذين وجدتهما عند عامل المنجم وولتر موريل في حفلة عيد الميلاد وعندما تزوجته كانت تطمئن الى ان هذا (الوحش النبيل) الخالي من تعقيدات الذهن . يمكن ان (يروض) دون خسارة للعفوية الجذابة فيه ودون تدمير لحيويته الدافئة ، ولم تدر انها بمحاولتها تلك كانت تبدو لعينيه (شيطانة) غريبة على تلك الفتاة التي التقاها في الحفل ، فوقف مشدوها أمام ما تخفيه من سحر وما تحتويه من غموض يغلف شخصيتها التي فاجأت (الرجل) فيه

وعندما خسرته شعرت بالخيبة والاحباط وبالحاجة الى التعويض ؛ فكان ان لجأت الى ابنائها ليصبحوا (بدائل) عنه ، وعندما توفي (وليم) ، ركزت اهتمامها على (بول) ، ذلك الذي جمع في شخصه (الغموض) (الحزن) و (التوقد) و (الطموح) ليصبح بالنسبة لها بديلا لأبيه والشخص القادر على ملئ حياتها كما تريد . كان بول موريل هو لورنس نفسه

لكن امه تريد له ان يحقق طموحه في هذه الحياة لا ان ينقاد الى نزعات جمالية او صوفية تأخذه بعيدا عن هذا الطموح ولهذا فعندما وقع في غرام (مريم) التي اثرت في ولادة الفنان لديه ، وشجعت نزعة التأمل عنده ، وجدت الأم فيها منافسة خطيرة تمتلك روح بول وجسده في ان واحد ، فمريم ليست الانثى التي تنتهي علاقتها ببول في حدود الوجدان والجسد ، بل انها تلك التي اوجدت لديه نزعة شديدة في التأمل واللاحيوية اي انها تلعب اكثر من دور في حياة الكاتب ، ولهذا كان العداء مستحكما بين الاثنين .

وعندما جاءت (كلارا) في حياة بول رحبت الأم بذلك ، لأن كلارا

ليست (ملاكا) او متصوفة تبصر الجنس على انه محدد للروح بل هي كيان يصلح ان يكون (رمزا جنسيا) ، فمواصفاته السائدة في الرواية هي (العاج) والورد الأحمر وكل ما هو حسي

لكن مصيبة الشخصية المركزية ، اي بول ممثلا للكاتب نفسه ، هي ان التأمل اصبح ضاربا في ذهنه وان ما يسوغه جسده اليوم قد لا يريده في الغد كما ان سطوة امه عليه في حياته وتفكيره تجعل من خياراته في الحياة معقدة وبالغة الصعوبة ، الامر الذي جعله يعيش (حصارا) يبتدئ من الداخل ولا ينتهي في الخارج وهكذا كانت الرواية سلسلة من المحاولات للخروج على حلقات أسرة من القيود المحبطة ، اي ان هذه الحلقات تمثل ما ذهب اليه د هـ. لورنس بشأن (التغيرات القاتلة والمميتة) التي تهبط بالفرد الى (السجن الاجتماعي) حيث سيادة (الجمعي) من عادات واحكام على الفرداني العفوي

وعندما تكون الرواية واقعة في مأزق السيرة الذاتية فانها لابد ان تشكو من (الترهل) ، الترهل في التفاصيل الحياتية والوصفية من جانب وتلك الاعتذارية التي همها تخفيف حدة التفصيل الواقعي والحدث الفعلي اي تخفيف حدة الاعتراف من جانب آخر فعلة السيرة الذاتية هي علة الشجاعة على الاغلب . تلك الشجاعة التي تدفع الكاتب ان يقول مالديه بصدق . شريطة ان لا يكون صدقه جارحا او فجا ، ولأن الصدق يجرح والاعتراف يسيئ للذات وللأخرين في آن واحد ، كان الترهل لازماً لتغطية الحدود التي بلغها المبضع دون تجنٍ على مهمة الاعتراف

ومع ذلك فان الصدق في اعترافات السيرة الذاتية يبقى نسبياً ، كما ترى (جسي جامبرز) وهي تؤشر بعض ما اعتبرته مبالغة او سوء تقدير في رواية د هـ. لورنس لاسيما في الفقرات التي تخص (مريم) أي مثيلتها في (ابناء

وعشاق)

وإذا كان الترهل أمراً لابد منه في رواية اختلفت في طرائق امتزاجها بالسيرة الذاتية او تناولها لها عن «صورة فنان في شبابه» لجيمز جويس ، والتي عاصرتها حينئذ ، فان الفنان لابد ان يلجأ الى عدد من الاساليب التي تمنح الرؤية الذاتية تماسكا محكما ، في البناء والسرد فالسيرة الذاتية ليست رواية جيدة ضرورة بل انها غالبا ما تصبح واحدة من الانماط السردية الفضفاضة . التي ينقذها التسلسل التاريخي من الاختفاء كليا عن (ساحة الرواية) وفي الواقع لابد من الاعتراف ان التجربة كانت اكثر ثقلا من (فن) لورنس ، ولهذا كانت تلقي بظلال كثيفة على بنية (ابناء وعشاق)

ولعله هذا الأحساس بالترهل التفصيلي من جانب وبتخمة التجربة من جانب آخر الذي دفع لورنس للبحث عن الدالة المتكررة Leitmotif تمنع الجسد المترهل من الانفراط الغث ، وهكذا لم يكن التنويع على

١ الشخصية المتقابلة .

٢ الموقع المتقابل

٣ البدائل المتنوعة في رموز

غير بعض طرائق الروائي لشد جسد التجربة في (حوامل) او لتكثيف الصورة الواسعة في لقطات ضيقة مركزه

فتقابل الشخوص يتيح للروائي الخروج من مأزقي التجربة المأزومة غير المحلولة اولا ، والتكرار الممل في المتابعة الزمنية لرصد حياة الشخص المعني في السيرة الذاتية ثانيا وهكذا كان المأزق الفعلي في الرواية . اي مأزق الاشخاص المختلفين (جرترد موريل وولتر موريل) و (مريم وكلارا) و (وليم موريل وجبسي) يتيح للروائي الخلاص من التكرار الممل بحكم اعتماده المقابلة والتعارض في (التشخيص) . الأمر الذي يتيح للقارئ جمع معلوماته عن

الشخوص بطرائق اقل مباشرة برغم نزوع الكاتب المتعب للتدخل والتحليل والتفسير ؛ واذا كان (الشخوص المتضادون) و (الأهواء المتعارضة) يجتمعون في تكوين بؤر للرؤية . فإن هذه البؤر هي التي تمتلك تناغما حياتيا ، وليس الشخوص انفسهم . وهو امر يصدق على الشخصية المركزية اي بول،تلك الشخصية التي تجد لعصابيتها البدائية (خلاصها) في الكتابة الابداعية اي الكتابة التي تتيح في النتيجة اطلاق رؤية نظامية على واقع يخلو من التناغم والانسجام

ولم يكن الموقع المتقابل اقل فائدة في رواية من هذا النوع ، فمنطقة المناجم تقترن بحياة بدائية فيها العفوية والرتابة والاكتظاظ في آن واحد ، لكنها بمثابة دنيا الربيع او مرتع الطفولة . رغم ما تنطوي عليه من قسوة لا لأنها كذلك بل لأنها بدت كذلك في رؤية موريل غير المعقدة لحياته لكنها سرعان ما بدت متعبة ومملةُ عندما كان ذهن السيدة موريل يبصرها باستغراب واستياء وكان الذهن النقدي لدى السيدة موريل يعلن نهاية (الحلم الطفولي) وربيع (النبل الوحشي) لدى امثال موريل،او. هكذا كان الموقع الجديد بشجرة الصفصاف الكبيرة المهيمنة عليه نقلة قلقة في عالم غير مطمئن بالنسبة للصغار الذين اقرنوا الريح بصوت ابيهم العائد ليلاً ينوء بجسده الثقيل بحكم سكره الشديد وبصوته المتوحش دون نبل ، اي الصوت الذي يفصح عن شقاء الحياة المعاصرة

ويستمر تنويع.د هـ لورنس على المواقع المتقابلة والمتعارضة في لقطات سينمية كانت تمنح الرواية تماسكاً هي بأشد الحاجة اليه

وسواء كان الروائي يلجأ الى الدالة والرمز بحكم التأثيرات السائدة حينئذ او انه اخذ قليلا من التجربة ليوظفه في نسيج عمله الكلي فأنه كان اكثر حظاً عند تعامله مع الزهور

فالتنويع على الالوان وانواع الزهور كان امراً موفقاً في هذه الرواية ليس لأن الروائي يقدر على ان يقرن الزهور البيض بعذرية مريم ، وتلك الموحية بالحس والغنى الجسدي بكلارا وبجسدها الشهواني ، وشفاهها المكتنزة ورقبتها وكتفيها العاجيين . بل لأن التغير الذي يحصل داخل الشخصية الواحدة يجد ظلاله المتدرجة في انواع من الزهور ، مرصوفة بحذاقة لتوحي بأجواء الحياة الشخصية وما تنطوي عليه من زهد وتصوف تارة ، وشهوانية جسدية تارة اخرى وهكذا كانت الزهور بدائل للغرائز والأهواء والعواطف والثوابت الوجدانية كما انها في احيان اخرى رموز غنية خصبة تتوحد مع الشخوص في الفعل او الحدث الذي تبنى الرواية في ظله فاذا كان لورنس يتأثر بفرويد آنذاك فليس هناك البديل المناسب للتعبير عن الهوى والشهوة غير (الزهور) التي تمتلك بحكم خلوها من الغريزة الحيوانية السبيل الى الالتقاء بالشفاه الوجلة للفتاة التي علمتها امها منذ البدء احتقار الشهوة وازدرائها اي ان البدائل التعويضية غالبا ما تصبح (مخارج) من حلقات الأسر المأزومة التي تعب في البنية الدائرية التي تتداخل مع التسلسل الزمني في الرواية حيث تلتقي البنيتان في انسجام وثيق من التفاعل والتأثير يمثل طبيعة (الابداع) في الافادة من التجربة

الفصل الحادي عشر

اعادة صياغة الواقع بين بتلر وجويس

أهم ما تحقق في سيرة الاحتراف هو قدرة الروائي
في ان يختطَّ مساره عند مفترق الطرق .



لا تتكون الاتجاهات الذوقية الاساسية بمعزل عن روح كلي متناقض ومنسجم في آن واحد هو روح العصر. ولهذا لم تكن جهود فريزر في (الغصن الذهبي) معزولة عن حس عام بأهمية دراسة الموروث وتقاليده وأنماطه ، والبحث في الأساطير والحكايات كما لم تكن جهود (وولتر بيتر) في النقد الجمالي مقطوعة عن تلك الحركة العامة ، الصغيرة حجماً والكبيرة أداء ، التي هالها التقنين التعليمي للابداع . كما لم تكن جهود الشكلانيين الروس بعيدة عن مجموعة الاهتمامات المذكورة ، وخاصة تلك التي ركزت منذ زمن على النصوص قديمها وحديثها بحثا عن (الاصيل) او (النمطي) فيها بعيدا عن تقنين القيم الذي شاع طيلة قرنين سابقين.

واذ يتوزع هذا الجهد في سياقات روح العصر ، فانه يؤثر بشكل أو بآخر على قضية (الابداع) أو الخلق الادبي بل ان من المسلمات الدارجة الان هو ان (الارض الخراب) تدين كثيرا لجهود فريزر وغيره وان السير الذاتية للفنانين اخذت عن وولتر بيتر ثقته بالانطباعات الحسية

بينما يصعب علينا تناول هذا الموضوع باتجاهاته المختلفة دون البدء ايضا برواية صاموئيل بتلر (ارنست بونتفكس) أو (طريق الجسد) أو (مصير البشر) التي ظهرت عام ١٨٧٣ وكانت روايته (ايرون ١٨٧٢) تمهيدا مناسبا لسيرته الذاتية التالية ، إذ اعتمد فيها نهجه الساخر الذي وظف (المراوغة) و (التناقض) في بناء عمل يخلص فيه إلى ان اهالي هذه البلاد ينزعجون لمرأى المكائن والالات بعدما هددتهم بالاستعباد والتبعية، وانهم يعدون المرض جريمة . ويرون الفضيلة خليطاً من المال والصحة ، وبين رؤيته لعالم المستقبل وسخريته من (انكلترا) آنذاك . ونقده المبطن لمختلف المؤسسات التي يعتمدها المجتمع اوجد صاموئيل بتلر رواية اضطرت أباه الى منعه من زيارة عائلته ، متهما اياه بانه السبب الذي قاد الى مرض امه وموتها

بل يرى دانيل هوارد ان هذا الاتهام وحزنه الشديد على امه دفعاه الى كتابة رواية (تعتقه من اتهام ابيه . وتفضح نفاق الاخير . لتعبر عن حياة شاب نشأ بين القيم المزيفة لعائلة كنسية انكليزية من الطبقة الوسطى)[1]

فمهما بدا السرد غثا من خلال شخصية (اوفرتن) الذي اريد له ان يكون صوت الراوي . الا ان الرواية تعتمد الازواج المتناقضة في بناء الشخوص وبدل ان تكون الشخصية المركزية قادرة على النمو من خلال التصادم المستمر مع العالم . ومن ثم الكسب والتطور . فأن (ارنست) يمر بسلسلة احداث محبطة قادته الى السجن . لكنه في السجن يضمن عزلته التي تتيح له العودة العقلية الى ماضيه . أي ماضي قومه وعائلته . كما ان الطبيب الذي عالجه رأى أن مشكلته نفسية لا صحية . ونصح بضمان اجواء فعلية له للعيش في احضان الطبيعة . بين الحيوانات والاقوام البعيدة عن المدن وتم له ما أراد ليستعيد شخصية جده الأكبر بونتفكس بعيدا عن ذلك الخط الوراثي الذي شوهته الحياة الحديثة وحولته الى مجموعة من التعاليم والهموم المزيفة . أي ان (الصحوة) عند أرنست تمثل (التحول) الذي يهدف اليه الروائي ، وهذه الصحوة هي قمة الفعل التي تتحقق في (الذاكرة) أو في (الوعي الباطني) الذي يعده بتلر أساسيا ، بينما يعد الوعي المعلن مزيفا خاضعا لأحكام الطبقة الوسطى السائدة في المجتمع الانكليزي

وبكلمة اخرى ، فأن رواية صاموئيل بتلر تمهد للاتجاه الذي يرصده هذا النص . أي الاتجاه الذي يبتدئ بالافتراق عما هو سائد ، باحثا عن مفترق جديد عله يقود الى الخلاص

تكتب دورثي فان غينت في تقديمها لدراستها عن «صورة فنان .»

---

(1) **Daniel F. Howard, ed, Ernest Pontifex, or The Way of All Flesh (Riverside Ed. 1903. (Intr.)**

لجيمز جويس ما يعد بين النقاد واحدة من المسلمات الاساسية في وضع الثقافة الاوربية في هذا القرن إذ تقول

« في زمن الأزمة الثقافية . وعندما لا تتوازى القيم التقليدية مع وقائع التجربة عند أية نقطة . وعندما يثار الغبار حول الواقع برمته ، فان الذهن يرتد داخلا على ذاته باحثا عن شكل الواقع هناك — فانسان الأحاسيس والافكار لايقدر على العيش دون تنظيم منسجم للواقع »[٢]

قد لا يبدو هذا الكلام جديدا بعد ماتناوله أي أم فورستر في تعليقه على تلكؤ جيله في التجاوب مع المتغيرات الجديدة، يقول

«ان أحد الاسباب التي دفعتني الى التوقف عن كتابة الرواية هو ان السمة الاجتماعية للعالم تغيرت كثيرا ، كنت معتادا على الكتابة عن العالم ذي الطراز القديم بمنازله وحياته العائلية وصفائه النسبي.كل ذلك راح وولّى ورغم اني قادر على التفكير بالعالم الجديد ، الا أني لا أستطيع وضعه في رواية .»[٣]

ومن الواضح أن فورستر لا يعني ارتداد الذهن على ذاته ، كما لايريد البحث في غير الواقع الذي ألفه . ولهذا كان يعلن ضمناً موت شكل قديم في جنس أدبي متجدد ، بينما كان غيره يتصور ان نهاية هذا الشكل القديم هي نهاية الرواية أيضاً. ولهذا كان ناقد الشعر المعروف«لاينل ترلنغ» يندفع قائلاً

«من الصعب التحدث عن الرواية هذه الايام ، دون ان

---

(٢) D. V. Ghent, The English Novel (N. Y. : Holt, Rinehart, 1953), p. 263.

(٣) ورد ذلك في مقابلة تلفزيونية . يراجع بورس فورد في المجلد الخاص بالرواية الحديثة في موسوعته عن الادب الانكليزي في مقالة بانتك المؤشرة سابقاً

يكون في اذهاننا التساؤل عما اذا مازالت الرواية شكلاً حياً . قال لي تي. أس. اليوت قبل خمسة وعشرين عاما أن الرواية بلغت نهايتها مع فلوبير وجيمز. وفي اثناء ذلك قال Ortega الكلام نفسه ان هذا الرأي موّثق الان ، وله وزنه الكبير» (٤)

ولم تصمد هذه الاستناجات امام الانتعاش الذي حظيت به الرواية ، بتنويعاتها الجديدة على أيدي فاولز وكتاب القصة الريفية لكنها كانت منطقية في حينه عندما انحسرت موجة الكتابة على ايدي المجددين الفرنسيين . وعندما ظن فورستر ان (السيرة الذاتية) لاتخلق العمل السائد . بل انها ضرب علاجي يخص الفنان اولا . هكذا كانت (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست ، وهكذا كانت «لا اخلاقي» اندريه جيد . وكذلك كانت «صورة فنان في شبابه»

لكن كل واحدة من هذه لم تكن علاجا مقرونا بالبوح وحده بل انها انتقالة في الاداء ايضا فها هو مارسيل بروست يعتمد التدرج في الاسلوب من الملموس الى المحسوس بطريقة تتناسب مع تلاعبه الكلي بالمكان والزمان . بحيث تهبط الروابط المعتادة خلف الحدث . ويصبح الانسان وجها لوجه مع القدر بينما جاء جيد بأسلوب يفيض بالاحاسيس . لكنه شحيح مقتر : فالندرة مزية أدبية ثمينة تفصح عن هيمنة عقلانية من قبل الكاتب . كما انها تسد المنافذ على التبسيطي الذي يلهث وراء التفسير الساذج فالسارد الغافل ليس بليدا Obtuse . بل انه نافذة الروائي لتوفير

---

(٤) The Liberal Imagination (1961), p. 255.

المعلومات كاملة ، شريطة ان تكون النبرة هادئة متوازنة ، والمفردة منتقاة في تركيب حاذق ، عند ذلك ، كما يقول (البرت غيرارد) محقا ، تتحقق تلك (المسافة الأمينة) التي تمنع القص الساذج[٥] . أي القص الذي ليس فناً اما الرأي الذي يناقض هذا التخريج فهو الذي يبصر العمل الادبي (أي رواية جيد اللا اخلاقي) على أنها تعبير نادر عن نزعة مكبوتة يجهلها السارد — المركزي ويكتشفها القارئ فاذا كان بطل (أرنست بونتفكس) لصموئيل بتلر يحقق الانتقالة في داخله اثر الاقتران بالطبيعة واثر المرض . فان ميشيل يرتد على مَيْله العنيف للمرض بميل مضاد نحو الحياة . بحيث تصبح (الصحة) قيمة اخلاقية اساسية . ويكون العيش وحده والافراط الحسي فيه هو مبرر الوجود وفي مثل هذه الحالة تتحول النواميس والاعراف الى (مرفوضات) لايقرها (لا إخلاقي) جيد . ولهذا قورن ميشيل بـ (مقامر) دستويفسكي حيث تتبدى الرغبات المكبوتة في سلسلة من الافعال والتسلكات المجازفة والمفرطة التي لايفسرها غير الانتقام من الكبت . أو الانتقام من السلطة الابوية . مهما كانت السمات والمواصفات التي تتخذها هذه السلطة الابوية كما أن هذا التفسير هو الذي دفع عديدين الى مقارنة الرواية بأعمال اخرى ظهرت في عقود القرن الاولى شأن (لوردجم) و (قلب الظلام)

وقبل الانتقال الى (جويس) فان (قلب الظلام) هي الاخرى «رحلة بحث عن الذات» ؛ فمارلو القادم منشدا الى كيرتز مأخوذا بـ «الكلمات النبيلة المشتعلة» لاستبدال ماهو (متوحش) بما هو (حضري) . يرى نفسه (حرا) بعيدا عن (مجتمعه) وكان يقتبس عن كيرتز الذي سحره (ان بامكاننا مزاولة سلطة من أجل الخير لايحدها عمليا أي شيء).لكن السلطة تتبدى

---

(٥) A Turmoil and the Ordering of Memory. The Immoralist (3rd. Printing, N.Y. Bantam, 1970) p. XI.

ضرباً من تأليه الذات وتمجيدها عند (كيرتز) ، وممارسة التسلط على الآخرين لاتعني اكثر من سرقة العاج والرغبة المستمرة في مضاعفة الاستبداد ، بل ان مارلو يرى الظلام يغمر كيرتز نفسه. مادام قد انساق وراء رغبات تتناقض مع تلك (الكلمات النبيلة المشتعلة) اما الكلمات التي انبعثت من فم كيرتز فهي ادراك متأخر لخطيئة الروح في هذا العالم . انها الرعب ، الرعب وهي الكلمات التي علقت بذهن مارلو . وابقته مبهورا يبصر تعلقه الاول بكيرتز وآمال الآخرين فيه بحيرة وجفاء وحس جسيم باللعنة ولعله هذا الكشف الذي يتيح لمارلو الخلاص من الوهم الذي تعلق به فالتوحش يكمن في قلب الانسان متى ماتهيأت الظروف لظهوره . أي ان المواصفة (الذاتية) في سيرة (مارلو) تجعلها قريبة الى السير الذاتية للفنانين ، كما تجعلها اكثر روايات جوزف كونراد قربا الى تأملاته الشخصية في موضوع الانسان والحضارة ، كما ان اقتران (البحث) فيها بتلك الندرة الادبية . حيث دقة احتساب التراكيب والمفردات . يجعلها واحدة من الروائع المقرة في تاريخ الرواية العالمية

اما (صورة فنان في شبابه) فقد احتلت مكانتها المتميزة في سير الاحتراف الادبي لطموحها الواضح لتحقيق الخلق الفني للسيرة الشخصية لجيمز جويس . والسؤال الاول الذي يعترض قارئ النص هو:هل ان السارد غفل شأن ميشيل في (اللا اخلاقي) ؟ انه لايتوجه (مسرحيا) للآخرين الذين أراد ميشيل الاستئناس بأرائهم والاحتكام إليهم فميشيل قدم كل مالديه ، وتسنى لنا ان ندرك ذلك الشذوذ المكبوت الذي لم يكن مكشوفا لذاته اما ستيفان ديدالس فقد اعتمد (السردين الثالث والمتكلم أي هو – أنا) في تداخل مستمر كان يستعيد ضمنا ما يسمعه ويشاهده ويحسه منذ اللحظات الاولى للانطباعات الحسية التي بدأ بتدوينها في استرجاع ذاكرتي متصل متدرج نام ، حيث الانطباعات السمعية والبصرية واللمسية ، ونموها عند

الاختلاط بالآخرين وادراكها عند البحث عن معنى وشعوره المتصل باستحالة النشوء خارج الآخرين ؛ بمضايقاتهم وتعليقاتهم وحركتهم واحتكاكهم واصطراعهم حول الاسماء والمعاني والمفردات والتفاصيل .

ويبتدئ الادراك متصلاً لكنه متناقض بين مايراه وبين مايريده غيره فبعض ينحاز الى بارنل . البطل الايرلندي ؛ وبعض ضده ؛ وبعض يستغرب اهتمامه ببايرن ويعاقبه . وآخر يفترض فيه التسليم للسلطة الابوية . والكنيسة وهناك المطلب العام الذي وضعه مجتمعه على كاهله ؛ لكن هذه الانتقالات كانت تتحقق زمنياً في النمو الطولي للرواية . وافقياً في النمو الذهني لستيفان ديدالس . وتتوحد الحركتان في سلسلة (الاشراقات) الاساسية التي كانت تمثل النقلة الصوفية في احترافه الفني . وقد تكون الاشراقة تلك التي تجسمت فيها امامه صورة الانثى المثالية مأخوذة عن (مونت كريستو) لدوماس متمثلة بشخصية مرسيدس . او كانت تلك (الوردة الخضراء) التي لايمكن ان تكون غير (شيء غير مجسم) لكنه قد يوجد . أو تلك السلسلة التي فجرتها مفردات بعضها يخص اسمه فالاسم ديدالس استعاد في ذهنه ذلك (الصانع الحاذق) أو (الصانع الخرافي) (رجل كالنسر طائر نحو الشمس فوق البحر . نبوءة بالنهاية التي ولد لأجلها ليتبعها عبر ضباب الطفولة والشباب . رمز الفنان الذي يصوغ في ورشته من الثرى المتروك كياناً محلقاً جديدا لايفنى ولا يحس) [٦]

فتصبح مسيرته بحثا متصلا عن (الكمال والتناسق والمعنى) أي أنه منذ الطفولة وعد بأن يولد تجربة متكاملة ذات معنى تكتسب مواصفاتها عبر

---

(٦) The Portrait of the Artist as a Young Man (Penguin, rpr.1971), pp. 169, 170.

ويعيد الفكرة في الصفحة التالية «انه سيخلق فخوراً شيئاً حياً من حرية روحه وقوتها ، شأن الصانع العظيم الذي يحمل اسمه . يخلق شيئاً جديداً محلقاً وجميلاً لايفنى ولا يحس»

ورغم أن (صورة فنان .) بدت في بعض ردود التمرد الموجهة للآخرين وكأنها ترفض (الواقع) الا ان السمات الثلاث للجمال الفلسفي التي اخذها عن توما الاكويني تعني ان الاشراق يعتمد الواقع في الطرح القدسي للتكوين الفني

وعند تطبيق السمة الثلاثية على العمل نفسه كما سعى الى ذلك هاف كنر[٧] فان (الاشراقات) الاساسية تكوّن التقسيم الخماسي للسيرة الذاتية فالمادة الخام في كل فصل عبارة عن (مجموعات من الانطباعات المكتظة المتزاحمة المرتبكة .) واذا كان ستيفان في المرحلة الاولى مقتنعا بسلطة الكبار فإن ادراكه يوجهه نحو تناقض مواقفهم وآرائهم وتفاهة بعض افعالهم ولهذا لابد لهذا الادراك ان ينتهي بحسم ما كالذي حققه عندما تجاوز ضعفه الجسدي والبصري ليجيب المدير - القس بالرفض لكن هذه الخاتمة لاتعني حلقة منتهية في مسيرته ، بل تقوده الى فهم آخر في نقلة اخرى في الكتاب يستوعب من خلالها زيف الاخرين وقسوتهم . وكذلك لامبالاة الكبار ويتم ذلك في مرحلة النمو التي اوجدت في ذهنه التجسيد الشهواني لمرسيدس ولان الادراك والمراهقة يتمان في هذه المرحلة كان لابد ان تختلط صورة مرسيدس بالبغي ، وكان لابد ان يرفض رغبة الاب في ان يتفرغ

---

(٧) James Joyce: Two Decades of Criticism, ed. Seon Givens (N.Y. : Vanguard P. 1948), (The Portrait in Perspective.)

وتتبدى الاشراقة في لحظات متفاوتة من حيث الوعي فهو مرة يرى (روحه تغيب في عالم جديد ما . مدهش . مضبب . غير أكيد . كما لو كان تحت البحر تتوزعه الاشكال الغائمة والمخلوقات عالم ومضة أو زهرة) ويمضي متصوراً انفتاح الزهرة الخ ص ١٧٣ من الرواية وتأتي الاشراقة جراء تداخل الصور أو الاصوات في احيان اخرى

للكنيسة اي ان مايبدو مشوشا ينتهي بحسم ما

وعندما حاصره الحس بالذنب كانت حركته اليومية تتفق مع حركة ذهنه لحين ان حسم مشكلاته بحس آخر مفاده القدرة على الاعتراف وكان لابد ان يجري تحول آخر في شخصه هو ضرب من التقوى التي لم تدم طويلا بعدما وجد انه يفضل دخول الجامعة على التفرغ الكنسي وكان ان تحققت النقلة الاخرى في ذهنه عند مرأى صورة متوهجة لفتاة عند الساحل اثناء المد وكأنها طير . أو (ملاك بري) داعية اياه الى المنفى ومثل هذه النقلة تعيد مامّر به ماريوس الابيقوري عند بيتر . فهي تتجرد من المؤسسية الدينية والشعائر نحو حسٍ تقي متجرد مختلف ومهدت الصورة لتلك الصيحة التي اسمعته اسمه إذ دعته للتفرغ لمهمته اي لاستيعاب الواقع والحياة وبعث مايمتلكه الواقع من كمال أو انسجام ومعنى في عمل فني نذر نفسه من اجله

وتداخلت صورتها في منتصف الماء بصورة الطير ، لتثير فيه موجة طاغية من المتعة الشهوانية كانت عيناه تدعوه «ليحيا ، لينزل ليسقط لينتصر . ليخلق حياة من الحياة» وهكذا كانت رؤيا الملاك «ملاك الشباب والجمال البشري» مبعوث الحياة الذي فتح له في لحظة كما يقول «ابواب مسالك المجد والخطأ»[8] هذه الابواب هي التي دعته الى التأمل وتكوين تنظيرة عن الجمال والفن[9]

وقد يكون الاسلوب من جانب والجرأة من جانب آخر اللذان جعلا من

---

(٨) الرواية ص ١٧٢

(٩) يقول في ايضاح بدايات التنظير على هامش تحوله «ان الجمال الذي يعبر عنه الفنان لايمكن ان يوقظ فينا انفعالاً نشيطاً . أو احساساً جسدياً مطلقاً انه يوقظ . أو يجب ان يوقظ ، او يُوجد . أويجب ان يوجد ثباتاً جمالياً . شفقة مثالية او رعباً مثالياً حيث تستدعي حالة ركود . وتمدد . لحين أن تحل أخيراً بما أسميه ايقاع الجمال - - ص ٢٠٦»

(صورة فنان   .) (رائعة) اخرى يخصها مؤرخو الادب بالعناية والاهتمام : فالشكل الفني العام الذي اعتمد التسلسل الزمني بحركته الطولية والافقية اخرج الرواية من محنة البناء التقليدي . تلك المحنة التي اثقلت كاهل (أبناء وعشاق) وجعلت لورنس يفرط في الوصف والتفصيل والتدخل والتعليق كما ان اعتماد (التنوير) في نقلات النمو في الشخصية ساهم في دعم الفعل الاعتيادي ومنحه مسحة من (الصوفية) القريبة الى روح الشعر وبقدر ما اسعفت لحظات التنوير والاشراق الشكل الكلي للرواية فإنها اتاحت لجرأة المؤلف في رفض مقبولات عصره المختلفة ان تحتمي ضمن مسافة امينة تقيه هجوم الآخرين ومعارضتهم

لكن اهم ماتحقق في سيرة الاحتراف هذه هو قدرة الروائي في أن يختط مساره عند مفترق الطرق

فاذا كان العالم القديم قد فقد (الحب) و (الايمان) و (الراحة) و(البهجة)التي نعاها ارنولد في (ساحل دوفر) . كان لابد للذهن الروائي الابتداء برحلة جديدة . قد تتنوع مداخلها وسلسلة مساراتها واتجاهاتها ، لكنها لابد ان تستعيد (التكامل والانسجام والمعنى) في صياغة اخرى لما هو موجود يفرضها الفنان على عالمه ، لكنها صياغة ترفض الظواهر المترهلة والتراكم السطحي . اي تلك التي سبق وان وصفها ارنولد في قصيدة (الحياة الخفية)

مسلكنا الصادق»[١٠]

«غالبا في شوارع العالم المكتظة

غالبا في حومة الصراع

تتصاعد رغبة خفية

رغبة في كشف استار حياتنا العميقة

تعطش لدفع طاقتنا الهائجة في متابعة مسلكنا الاصيل

---

(١٠) The Poems, p. 273.

الفصل الثاني عشر

الطاقة الروحية للفن
القضية.. الانسان والحلم

ان الوظيفة الفعلية الاولى للفن ليست في معالجة اخطاء المجتمع ونواقصه وتقديم الملح لما هو عادي بل ليشغل مع العلم سوية المركز الاساس في الوجود البشري

جون فاولز (ارسترز/١٨٨) .

رغم اهمية السمة الثلاثية للفعل الابداعي التي اخذها جويس عن «توما الأكويني» في كشفه عن مهمة «الصانع الحاذق» اي الفنان ذاته ، الا انها تعني ضمنا اقرارا بالتغير المستمر في حياة المجتمع الاوربي ، ذلك التغير الذي نظر اليه «فورستر» لاحقا بانبهار واضح فـ (سمات الرواية) لم تعد تتحدد بما اعلنه «فورستر» في كتابه الذائع تحت هذا الاسم عام ١٩٢٧

إذ اخذ الروائيون يشعرون بوطأة التغيير والعلوم وبنية مجتمع الكارتل الجديد وطموحاته واطماعه في الداخل والخارج ولم يعد زهو الكتاب مبررا فشعراء «شلي» لم يعدوا مشرعي العالم غير الرسميين ، كما ان الشعر برسالته التي منحها اياه ارنولد لم يثبت كونه بديلا للدين اما الرواية فقد اختل فيها ذلك التماسك التقليدي الخارجي الذي بدأ تعبيرا موضوعيا عن مجموعة الافكار والقيم الاساسية التي تتحكم بالافراد والمجتمعات المستقرة اما العلوم الجديدة وسنوات الكساد التي اعقبت الحرب وسيادة الواجهة (التكنوقراطية) ، وغلبة دور المؤسسات ، وتعاظم الاستهلاك ، وخضوع الحركة العامة لاقتصاديات الكارتل في الداخل والخارج ، فقد اوجدت نزوعاً آخر يتمثل بادراك ابداعي عام لضعف دور الفرد في ماكنة محكمة ومدمرة [١]

---

(١) يقول لوسيان كولدمان في **Towards a Sociology of the Novel, tr . Alan Sheridan**
Tavistock Publ. , 1964 rpr. 1978) , PP 12 , 13 , 15.)

«ان الفردية تختفي تدريجياً في ظل التحول في الحياة الاقتصادية ، واستبدال اقتصاد المنافسة الحرة باقتصاد الكارتل والاحتكار» ويحدد مرحلة التغيير بالسنوات ١٩٠٠ ١٩١٠ ، مشيراً الى تحول مماثل في شكل الرواية ينتهي باختفاء الفرد وتفككه - ويوزع التغيير في مرحلة تقليدية تحل فيها الايديولوجيات وقيمها محل السيرة الحياتية . رغم ان هذه القيم مازالت ضعيفة في تقديره اما المرحلة الثانية . فيرى انها تبتدئ بكافكا وتستمر في الرومانس الجديد . اذ يستمر البطل الاشكالي قائماً في هذه . بل ان الفنان نفسه يصبح مأزوماً . معارضاً للمجتمع في تعارضه مع البورجوازية والتفسير هنا (سوسيو جمالي)

ولهذا اتخذ هذا النزوع مواصفات مختلفة اطارها العام (الانسحاب الى الذهن) سواء تم هذا في (اشراقات جويس) التي قادته الى شخوصه الكليين - العالميين - الباحثين عن مخرج من المأزق برمته أو عند السيدة دلوي لفرجينيا وولف وهي تختزل عالمها في يوم عبر رصد ووصف واستذكار مساحته ذهنها وحده كما يرى الخارج أو عند ملاح همنغواي الذي يريد ان يدحض كل هذا الدارج عن ضعف الانسان . أو عند سكوت فتزجيرالد الذي جاء بشخوص حاملين قيم الماضي ليُقتلوا خطأ في ساحة مضطربة مشوشة لا تعير انتباها لكل هذه القيم أو عند «كافكا» الذي تخلى عن افراده معلقين على مشاجب المؤسسات تفعل بهم ماتشاء أو عند غرييه الذي حوّل افراده الى مجموعة انطباعات او «غيرة» في روايته التي تحمل هذا الاسم والزوج يلاحظ زوجه بصحبة عشيقها فرانك أما التنويع على هذا الاطار فهو ذلك الذي جاء بحلول شكلية لمحنة الواقع شأن ما فعله غراس في (طبل الصفيح) أو مان في (دكتور فاوستاس)، بينما كان آخرون يلجأون الى (المادة الادبية) لفرض بعض من التماسك الموروث على العمل الادبي . كما فعل ديفد ستوري في «رادكلف» وهو يأخذ عن فاتحة (مدام بوفاري) أو جون فاولز في (عشيقة الضابط الفرنسي) وهو يأخذ عن ازدواجية القيم الفكتورية او مارغريت درابل (قفص طير صيف) وهي تأخذ عن عقدة (مدل مارج) لجورج اليوت أو كما فعل جون بارث في عدد من اعماله وقصصه اذ كما يفسر برنارد بركونسي هذا الاتجاه «زاد الاعتماد على الادب جراء تقلص الاعتماد على الحياة»(٢)

أما غراهام غرين فقد وضع اصبعه في أعين العالم . وقلب المعادلة

(٢) Bernard Bergonzi, The Situation of the Novel (London : Macmillan , 1970) , P . 23.

منطلقا من معتقده بأهمية «الايمان» غير الجامد في قوالب من وصع المؤسسات الدينية فشأن ملاح همنغواي كان قس (القوة والمحد) لغراهام غرين يراهن بحياته وجهده لاثبات قدرة الانسان على مواجهة الظروف وتطويعها فالانسان قد يكون عرضة للدمار والموت لكنه ليس عرضة للاندحار والفشل اذا ماقرر ذلك تلك هي عبارة بحار همنغواي التي اثبتها في روايته القصيرة (الشيخ والبحر) لكنها تكاد تكرر موضوعا اساسيا في «الادب الكلاسي» بشأن قيمة الانسان وقدراته في هذا الكون فقبل همنغواي بسنوات كان غراهام غرين يطرح الموضوع بنكهة (مسيحية) لا علاقة لها بالمؤسسات الدينية ففي واحدة من الولايات الجنوبية في المكسيك كان القس الوحيد الفار هو (قس ويسكي) كما يسمونه فهو يفرط في الشرب حاملا قنينته معه كما انه اخل بتعاليم الكنيسة وتزوج في لحظة ضعف ليفاجأ في أحد ايام المطاردة بمرأى أبنته التي كانت تسخر منه بوجه شيطاني داعر جعله يشعر بالغربة في هذا العالم

لكن غرين ليس معنيا بهذه الغربة وحدها بل يضعها في اطار رمزي آخر هو معنى الخطيئة والتكفير. فاذ يبصر المطاردة من خلال أعين الطريدة وذهنها فانه لا ينسى الآخرين واحاديثهم عن القس الطريد حتى تضيق حلقة الرواية الحدث عند التقاء الطريدة بذلك الهجين البائس الذي عرف في الشخص المتنكر ذلك القس الذي تبحث عنه الشرطة ويبتدئ الهجين بلعب دور (يهوذا) متابعا شخصية غرين المركزية آتيا اياها بوسائل اقناع اخرى تتفق مع مبادئها الاساسية فاذ يحتضر هارب أمريكي في تلك الولاية لابد للقس من العودة الى الولاية رغم انه فر منها واصبح بمنأى من عقابها بعدما اجتاز الحدود . وعاد القس . وجلس بجانب الرجل المحتضر . ورأى نفسه مطوقا كما توقع

لكن غرين ليس أسير الحدث بذاته . بل كان يعنى بالحوار الذي

سيجري بين ضابط الشرطة وبينه

فضابط الشرطة يحمّل مؤسسة الطريدة مسؤولية ما حل بعائلته ، اما القس فانه يطرح الامر من زاوية اخرى . بدت مقنعة لدرجة خلخلت قيم الضابط المذكور . ورغم ان قس غرين حوكم واعدم الا انه اصر على ان يأتوه بأي قس . حتى وان كان ناكثا ليعترف امامه في عالم باحث عن قيم لم تتأكد بعد كان غرين يقدم ضحاياه واعين لمهمتهم ومسؤوليتهم في سياق القصة الاساسية لتضحية المسيح

وكان بحار همنغواي يثبت شيئا مشابها في عالم توقع فيه العديدون امكانية اندحار الانسان جراء الشيخوخة او الضعف البشري ولهذا كانت رحلة سانتياغو من انماط «رحلات البحث» الرومانسية الحالمة التي تنبأ لها الاخرون بالفشل ولعل عظمة التحدي الذي نما في قلب سانتياغو هي التي جعلت الدمع يفيض من عيني الصبي

لكن الرجل الكهل اصر على المضي في رحلته في عرض البحر ، مبتعدا كل البعد عن البحارة الاخرين . باقيا لوحده هناك نهارا وليلا ليبتدئ شكل الرواية نهجا اخر . يتم من خلاله رصد الماء والشمس ومخلوقات البحر والطير عبر ذهن سانتياغو وعينيه الواهنتين . بينما يتملك الذهن صفاء حاد تنساب فيه الكلمات بسيطة ميسورة خالية من الاستعارات والتشبيهات ، في حوار داخلي . ينحرف احيانا لمخاطبة سمك القرش . أو الحوت ، أو الطير الذي حط على القارب أو الكف العجوز المرهقة التي شققها الحبل كلما سحبه الحوت بقوة وكانت لحظات العظمة والكبرياء الانساني تتأكد في هذه المواقف التي يتعارض فيها الوهن البشري مع ذلك الاصرار المعنوي على المكابرة والاستبسال في تلك الساحة المقطوعة عن مرأى الاخرين أو مساعدتهم ، ومما زاد في البهاء الذي يقرن بالموقف (المأساوي) في الفن هو ذلك الحب الذي يتدفق في حوار سانتياغو مع الحوت ، والذي يفيض

باحترام بالغ لبهاء ذلك المخلوق الذي لابد لسانتياغو من دحره والانتصار عليه وتأكد ذلك الحب بحرص سانتياغو على جمال الحوت . ذلك الجمال الذي نهشت فيه اسماك القرش بوحشيتها وجبها وهي تبحث عن كل ما هو مطعون وجريح وتتوجه لكل ما هو فريسة ومرت الرواية في سلسلة من العقد والصراعات التي تتوزع الى عقد هامشية أخرى تنسجم مع تنويع همنغوي على الاسلوب الذي تمضي فيه المفردة الصحفية بحيوية لتعبر عن حواراته الداخلية أو المعلنة أو عن ذلك الهمس الذي يتأكد في حركة شفتي البحار الكهل أو عن تلك الاحلام التي لاتوقظها غير حرارة الشمس على صفحة الماء فالعقدة الاساس هي تلك التي في داخله . بينه وبين نفسه . بينه وبين الأخرين وبينه وبين الصبي فهذه جميعاً مصدرها صراع الجسد مع الروح التي تريد اثبات قوته وقدراته اما الاخرى فهي تلك التي تمخضت عن هذا التحدي وقادته الى عرض البحر حيث الاصطراع مع الحبيب الجميل اي الحوت الذي أحب شكله وقوته بينما كانت العقدة الثالثة بينه وبين سمك القرش الذي هاجم الحوت الجميل الحبيب فكان القرش هو الخصم والوحش

واذا كان سانتياغو قد بلغ المرفأ وقاربه يسحب بجانبه مجرد هيكل عظمي لحوت ضخم الا ان البحار العجوز اثبت مايريد . ولم يكن يفكر بالكسب المادي أما أساه فهو انه لم يبق على جمال الحوت . ذلك الجمال المقرون بالحيوية والحياة والذي كان ركيزة لاغلب احلامه عن افريقيا

فالاحلام قيم اساسية دافعة قد يتاح لها التحقق . وقد تمنى بالانكسار عندما تبغي المصالحة مع عالم الرغبات وتنشد الى معنى مادى لكن احلام سانتياغوهي التيتمنحه تلك القوة المصحوبة بالبهجة التي يتأملها الصبي مرسومة على ملامح الكهل وهي تنهل من براءة الربيع وفتوته . مثيرة عنده تعلقاً بالحياة وعكسها كانت احلام «كاتسبي» في رواية سكوت فتزجيرالد التي

ظهرت عام ١٩٢٥ تحت عنوان (گاتسبي العظيم) اذ تصالحت مع المال والترف مصالحة قادت الى الفشل الاخلاقي الذي منيت به مسيرة شخصيتها المركزية

اذ كان سكوت فتزجيرالد يدرك تماما معنى التغيرات الجارية وما حتمته من رؤية مختلفة عند القاصين. ولهذا اعتمد صوتي (نك كرَوَي) و(جوردن بيكر) في التنمية الطولية والافقية للرواية وفي استحضار ما في (جوزكاتس) كما هو اسم گاتسبي قبل ان يعيش وهم الجاه والثروة التي انهالت عليه جراء تعامله مع (عوالم التهريب والتزييف والفجور) السرية منذ لقائه بـ (كودي) ثم بـ(وولفشايم) فـ(نك كروي) هو الذي انشدّ الى القصر الفخم الذي يقع على الساحل والذي يؤمه عشرات البشر الذين يأتون دون دعوة لحضور الحفلات الباذخة المستمرة هناك وعندما حضر كرُوَي شأن الآخرين فوجئ بأن گاتسبي يعرف انه جاره ويبتدئ گاتسبي بتقديم معلومات عن نفسه وعن عائلته وهي معلومات لا تمت للواقع بصلة ، لكنها متماسكة منحها گاتسبي قدرا من البراهين والادلة التي تضعف عندما يرقبه كرُوَي ويرى فيه شيئا من السماجة والتكلف قرينتي (النعمة الحديثة) المبتغاة، لسبب واهن والمكسوبة بسرعة غير مشروعة

ثم تبتدئ القصة الفعلية لماضيه وسر نعمته عندما حكت جوردن بيكر عن تعلق گاتس بـ (ديزي في) . التي هجرته عندما جاءها توم بوخانن بالثروة والجاه وليستعيدها ثانية كان گاتس يبني عرشه . شأن ابطال الاساطير والحكايات . لكنه لم يجد (الجن) الذين يعينونه في ذلك . فلجأ الى ممولي العصر الغارقين في المقامرة والتزييف والفساد ليبني امبراطورية المال في ظلهم

لكن «كروي» الذي لم يُقِر حياة گاتسبي من بدايتها حتى نهايتها قال «انه افضل منهم كلهم مرة واحدة» كما انه مسح بحذائه تلك الكلمة

القبيحة التي خطها صبي عند الباب على الارض بعد مقتل گاتسبي اي ان (نك كُرَوي) وجد شيئاً جميلاً في حياة گاتسبي، فهو افضل من بوخانن الذي نحيا حياة فاجرة وهو افضل من ديزي التي لا تهمها غير الثروة . ولا تحتكم لغير الجاه والترف كما انه افضل من كافة اولئك الذين يحضرون حفلاته ويضربون اخماسا باسداس لمعرفة سر ثروته فقد يكونَ جاسوسا المانيا ؟ او مجرما ؟ هكذا كانوا يهمسون

اي ان مؤلفه يحاز اليه . لانه يرى فيه بعضاً من المجتمع المالي الامريكي ، كما هو عليه آنذاك لكنه يفضّله على ذلك المجتمع لانه تصيد الثروة من أجل حبه لديزي وهذا شفيعة لديه ! اما النقاد من على شاكلة وليم تروي فقد رأوا الرواية فارغة . خالية من العمق الذهني . وسطحية شأن اغلب الكتابات التي ظهرت آنذاك .

فحلم گاتسبي لم يتعمق . بل نما بشكل متفسخ ومزيف على أيدي اساتذة القمار والحياة السرية شأن كودي وولفشايم وكان لابد ان ينتهي سريعا . محبطا وحتى كلمات الاب في رثاء ابنه جاءت تأكيدا لـ«حذاقة» گاتسبي . التي يقرها المجتمع المالي . وليس لاطراء (استقامته) أو (شرفه) اذ ان مرأى القصر يؤكد هذه (البراعة) اما فراغه فانه يؤكد انهيار الحلم أو فساده

ولم يكن فتزجيرالد بمعزل عن الاهتمام السائد بالشكل اذ اعاد كتابة المسودة عدة مرات . معتمداً عدداً من الكلمات الدالة التي نقطت الرواية واحكمت بناءها فكانت الالوان مثلا اطارا بنائيا يسند السرد . ويمنح صوتي كَرَوي وجوردن معنى مستمرا وثيق العلاقة بالحلم وفساده وحتى اشارات گاتسبي الى ما يبهره في صوت ديزي كانت تفصح عن هذا الفساد (في صوتها رنة مال) وبقدر ما تعنيه العبارة من تشخيص لديزي الا ان تحولها الى دافع للحلم واصطياد الثروة يحكم على الحلم

بالفشل

كما ان الروائي كان ابن التغيرات العصرية فاذا كان اليوت يضمن صور (القناني الفارغة واوراق الشطائر ومناديل الحرير وعلب المقوى واعقاب الدخائن وشواهد ليالي الصيف الاخرى) في الارض الخراب، كان سكوت فتزجيرالد يعتمد الاعلانات، لاسيما اعلان العدسات الطبية في روايته، ليطور في هذه ويجعلها بعض رموزه الاساسية التي تبصر من خلالها اوراق هذا العالم كما ان الارض البور التي يقطعها العائدون الى سكن گاتسبي او الذاهبون منه الى نيويورك اصبحت ضمنا تلك الارض اليباب التي لا تأتي بغير الموت والاخفاق

فالنتيجة التي تنبئ بها رواية «گاتسبي العظيم» ليست مقطوعة عن ذلك (الضجر والرعب والعظمة) القابع في الظل كما رآه اليوت، لكن خلوها من العمق الذهني هو الذي يبعدها عن محنة مثقفي اوربا بعد الحرب الكونية الاولى

ولعل المفارقة التي تستحق التأشير انه في عام صدورها كانت رواية كافكا (المحاكمة) تأخذ طريقها الى النشر بعد موته (١٩٢٥) لتثير الاشكال الآخر الذي سيستمر واضحا عند جيل الوجوديين بعده، فهو ليس معنياً بالحلم وبفساده، بل بوقوع الفرد في مصيدة يعجز عن فهمها

ففي المحاكمة يجد جوزف كي نفسه متهماً فجأة اذ يتعامل معه الجميع على هذا الاساس أما تركيب الرواية فينطلق من ذلك الاختناق الذي يحسه وهو رهين منزله، يحيط به المحامون الذين يحيون في ظل هذا الاتهام. هؤلاء هم ورثة حقوقيي دكنز، الذين يقضون حياتهم بعيدا عن موضوع الاتهام، شأن المحامي الكهل الذي يدير عمله بغموض من على فراش المرض بينما يتخذ من وكلائه سوطا لارهاب الآخرين وانيما ذهب (جوزف كي) اختنق بوجود القضاة والعملاء والبغايا والرسامين الذين تشع ازرار بدلاتهم الرسمية

من تحت لباسهم المدني وحتى الزائر (الايطالي) لم يكن غير حلقة في الخناق اذ قالت ليني: (انهم يضيقون الخناق عليك) فالكاتدرائية هي الاخرى تصبح موضعا لمحاصرته اما القس فلم يكن يهمه القاء المواعظ بل تقديم قصة رمزية مثيلة من الكتاب المقدس خلاصتها ان الانسان مجبر لا مخير ويأتيه القس بقصة ذلك الريفي الذي جاء ينشد الحق من القانون ليواجه بالبواب ويبقيه البواب هناك ما دام الدخول مستحيلا حتى يحين دوره لو اندفع داخلا لمسك به آخرون ! واضطر الى الجلوس اياما وسنوات فوهن سمعه وبصره وضعف جسمه اي ان القانون مغلق بوجهه . والعدالة مستحيلة فالقضية تبقى معلقة والمسؤولية عند غيره . كما انها ليست مسؤولية البواب

ولم يبق ثمة أمل وحتى عندما واجهه نور نافذة قريبة ظهرت منها اياد ممتدة نحوه ، لم يتحقق أي أمل بل كان ممددا يجهزون عليه . والسكين تغوص في قلبه مرتين ، وهو يهمس لنفسه «كالكلب» «كما لو كان يعني ان عار ما حصل – اي عار عزلة الانسان وشقائه – سيخلد حتى بعد موته»(٣) وكان التساؤل بين مثقفي اوربا هو عن كيفية التحايل على هذا الواقع او مواجهته فالكاتب يكبر مثقلا باعباء عديدة . تتحول الى عقدة ذنب تستمر معه دون ان يكون قد ارتكب ذنبا فعلاً فهو مثيل غونتر غراس في السيرة الذاتية المضببة (طبل الصفيح) فبديل الروائي هو القزم اوسكار ماتزيرات سجين المصحة العقلية لجريمة لم يقترفها . لكنه مثقل بالذنب لشعوره بانه ساهم في موت العديدين وعندما يتذكر ماضيه المثقل كان يعجل بانهياره الشخصي بصفته (نذل) ذلك الماضي . اما عندما يتحول الى

---

(٣) The Penguin Complete Novels of Franz Kafka (1983) , P. 172.

روائي . اي الى صوت ثالث . يحكي قصة ذلك الماضي . فانه حقق الخلاص من العقدة . ليصبح الفن علاجا عصابيا

وعوّل روائيون اخرون على التنويعات السردية . كما فعل توماس مان في (الدكتور فاوستاس) فالسارد هو زايتبلوم الذي قدم نص اندريان لفركون المكتوب عن لقائه بالشيطان وكان زايتبلوم يعلق على بعض المقاطع ويشكو من طول بعضها . بحيث يتقاسم الرواية زمنان . هما زمن السرد وما يعنيه من اشارات للماضي واماكنه واسمائه واساطيره . وزمن المؤلف الحاضر ويضطر الروائي الى هذا النهج عندما يريد تحقيق المسافة الامينة التي تتيح له تقديم ما لديه من تساؤلات ذهنية حول مسؤولية المثقف والفنان ، سياسيا وثقافيا عما يحصل في اوربا منذ الحرب الكونية الاولى

وبكلمة موجزة . فان الروائيين بحثوا في مفترق الطرق عن وسائل لبعث الفن او صيانته . بعدما شعروا بوهدته في نهاية القرن الماضي وكان ان قدموا في السير الذاتية مجموعة المشكلات والحلول التي رأوا فيها نهجا سليما للخروج من المحنة واذا كانت الحلول المقترحة تطرح تمرداً على النمط التقليدي والقيم المقرونة به . فانها في الواقع عبارة عن تنويعات في الشكل تتحمل الرؤية الجديدة وقد تتناقض هذه مع (سمات الرواية) التي طرحها فورستر ، وتأتي بـ (الزمن البشري . والذاكرة والبحث المستمر) وتعيد (للاشياء قيمتها)[٤] إلا انها تلتقي لتستعيد للفن قيمته سواء من خلال دمجه ثانية بالارث الادبي أو تفجيرة في ساحة فرادة الانسان وقيمه الاساسية لتمنحه

---

(٤) هذه هي مدرسة النظرة التي تحدث عنها الان روب غرييه ويصحح الكاتب ما شاع عن هذا الاتجاه اعتماداً على مقولة لرولان‌بارت . فبارت لم يقصد (ان اكون محايداً . علمياً . بعيداً عن العاطفية) بل انه (تحدث عن ادب متوجه نحو «الموضوع» فيه الذاتية تراقب بشكل دائم الناس . الاشياء . العالم الخارجي)

حوار سلمى نعيمي مع غرييه . كل العرب . ٢٤ نيسان ١٩٨٥ ص ٦٠

الابتهالات حيوية لم تستهلك بعد ، أو من خلال تصيد تلك اللحظات المشرقة التي يعود فيها الصفاء الى الذات ، مشرقا لحنيا وكثيفا ، تصفه فرجينيا وولف من خلال السيدة دلوي

كانت لحظة فقط . لكنها كانت كافية كانت كشفاً فجائياً ، مسحة ، شأن حمرة الخجل التي يسعى المرء لكبحها ، لكنه يخضع لانتشارها ما دامت تنتشر . ليهرع الى الحد الابعد مرتجفاً هناك . حاسا بالعالم قريبا . ممتلئاً بأهمية مدهشة . بجبور ضاغط . ينزع عنه جلده الخفيف ليتفجر ويتدفق بلطف بالغ على الشقوق والقروح ثم ، ولتلك اللحظة . أبصرت الأشراقة . عود ثقاب يشتعل بلون الزعفران . ليكون معنى كامناً قد ظهر(٥)

---

(٥) Mrs. Dalloway (London: Penguin, rpt. 1976), P. 36.



تعقيب

لا يمكن لهذه الفصول ان تنتهي بكلمة أخيرة ، بعدما طرحت نفسها مشروعاً قيد التكامل ، شأن الرواية ذاتها في رحلتها بين المشايعة والمشاكسة ، المسايرة والاحتجاج ، باحثة عن معنى . انها لا تعتمد الحدث في التفسير ، بل ترى مشروعها رحلة بحث وتنقيب في معنى العلاقة بين الرواية والمعرفة والمجتمع .

المصادر والمراجع

لاتشتمل هذه القائمة على كافة الكتب أو المقالات المذكورة في المتن ذلك لأن بعضها يرد بقصد الاشارة والمقارنة وكلما كان البعض معروفا شأن الروايات والقصص فليست هناك ضرورة لذكره بينما يحتم الاقتباس ذكر النص كما وردت في هذا الثبت كتب لا علاقة تفصيلية لها بجدل هذه المحاضرات لكن هذه الكتب من الشيوع والالفة مع المعنيين بالرواية مايبرر ذكرها فهي تقوم حتما في ذهن الكاتب وتمثل بعضا من ثقافته واهتمامه

Alfred, Lord Tennyson.
Poems , ed. J.H.
Buckley (Boston: Houghton Mifflin, River side, 1958).

Allott, Kenneth, ed. **The Poems of Matthew Arnold** (London: Longmans, 1965).

Arnold, Matthew. **Literature and Dogma**, ed. James C. Livingston (N.Y.: E. Ungar publ. 1970).
Culture and Anarchy, ed. Dover Wilson
(Cambridge: Univ. Press, 1960).

Boa, Elizabeth & Reid, J.H. **Critical Strategies: German Fiction in the Twentieth Century** (Montreal: Mc Gill - Queen's, 1972).

Browning, Robert. **The Ring and the Book**, ed. Richard Altick (Penguin, 1971).

Buckley, J.H. **The Victorian Temper** (N.Y.: Vintage Books, 1964).
Conrad, Joseph. **Heart of Darkness** (N.Y Simon and Schuster, 1972).

Daiches, David. **The Novel and the Modern World** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1960, rpr. 1970).

Dostoyevsky, Fyodor. **Crime and Punishment** ed. Sidney Monas (U.Y,: New Am. Library, 1968).

E.M. Forster. **Aspects of the Novel** (1927; rpr. Penguin 1968).

Fitzgerald, F. Scott. **The Great Gatsby** (U.K.: Charles Scribner's 1925; rpr. 1953).

Flaubert, Gustave. **Madame Bovary**, ed. Floyed Zulli (N.Y.: Dell, 1959).

Ford, Boris, ed. **The Pelican Guide of English Literature, 7, The Modern Age,** (Penguin, 1964).

Gide, Andre. **The Immoralist,** ed. Albert J. Guerard (N.Y,: Knopf, 1970, rpr.)

Golding, William. **Lord of the Flies** (London: Faber 1954, rpr. 1976)

Green, Graham. **The Power and the Glory** (London: Penguin; rpr. 1964).

Hemingway, Ernest. **The Old Man and the Sea** (N.Y Banton Book; rpr. 1963).

Hoffman, Daniel G; Hynes, Samuel, ed. **English Literary Criticism, Romantic and Victorian** (N.Y Appleton Century Crofts, 1963).

Johnson, Samuel. **History of Rasselas,** ed. A.J.F Collins (London U.T.P rpr. 1966).

Joyce, James. **Portrait of the Artist as a Young Man** (London: Penguin; rpr. 1971).

Kafka, Franz. **The Penguin Complete Novels** (rpr 1983).

Langbaum, Robert. **The Poetry of Experience (London: Penguin; rpr. 1974).**

Lawrence, D.H **Sons and Lovers,** ed. Anthony Beal (London: Heinemann, 1913; rpr. 1972).

Lukacs, Georg. **The Historical Novel,** tr. Hannah and Stanley Mitchell (Penguin 1962; rpr. 1976).

Pater, Walter. **The Renaissance** (N.Y New Am. Library, 1873; rpr. 1959).

Praz, Mario. **The Romantic Agony,** intr Frank Kermode, tr. Angus Davidson (Oxford: Oxf. Un. Press, 1970).

_ **The Hero in Eclipse in Victorian Fiction,** tr. Angus Davidson (Oxford: Oxford Univ. Press, 1969).

Suchkov. Boris. **History of Realism** (Moscow· Progress, Publ. 1973).

Turnell, Martin. **The Novel in France** (N.Y Random, Vintage Books, 1951).

Van Ghent, Dorothy. **The English Novel** (N.Y Holt, 1953).

Watt, Ian. **The Rise of the Novel** (Pelican, 1972; rpr. 1972)

Williams, Raymond. **The English Novel** (London: Paladin, 1974).

Woolf, Virginia. **Mrs. Dalloway** (London: Penguin, rpr. 1976).

الفهرست

هذا الكتاب

لا يطمح هذا المقال الى تغطية كل ما يمكن أن يقال عن هذا النوع الأدبي ، أو عن أبرز الروائيين العالميين اليوم ، فهذا شأن عشرات الكتب ومئات المقالات ، لكنه يبرر نفسه بعنوانه الذي يلمح الى البحث عن مغزى ظهوره وتغيره المستمر ، وهو تغير يقود أو يساير تحولات مختلفة في التكوين البشري ، الفلسفي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والقومي .

ولهذا يناقش المقال نشأة الرواية ، كما يناقش علاقتها بالأنواع الأخرى ، ويبحث في علاقتها بالشعر ، كما يتطرق الى مغزى اقترانها بالسير الذاتية - الفلسفية . وكان لابد لهذا المقال من أن يقيم علاقة وثيقة بين النص واتجاهات المعرفة والتحولات الاجتماعية ، من دون أن يهمل ذلك الروح النبوئي الذي يلتصق بالأصول الانسانية وبينابيع الصراع الأزلي بين الخير والشر . كما لابد له من أن يعتمد المقارنة بين النصوص ، وأن يقيم بين هذه جسوراً من العلاقة الشكلية والفلسفية .

لكن هذا المقال لا يريد أن يكون أكثر من بداية في مشروع ، يتوق الى التكامل ، ولا يمكن أن يكتمل .

The Age of the Novel

An Essay on the Novel as a Genre

DR. Muhsin Jassim AL — Musawi

منشورات مكتبة التحرير
بغداد

السعر ٥٠٠و٢ دينار